Л. И. Тимофеев

Очерки теории и истории русского стиха

Л. И. ТИМОФЕЕВ

ОЧЕРКИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ РУССКОГО СТИХА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1958

Оформление художника
М. ШЛОСБЕРГА

ОТ АВТОРА

«Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами?»

Этот вопрос, заданный Пушкиным в его «Египетских ночах», и в наши дни не находит полного ответа.

Мы располагаем весьма полезными и детальными исследованиями, дающими нам описание характерных для стиха особенностей: ритмики, строфики, рифмы, определяющими закономерности их, так сказать, внутреннего развития. Но нам далеко не ясно — какими художественными потребностями вызвано обращение поэта именно к стиху, почему не удовлетворяет его прозаическая организация речи, какие связи существуют между стихом и тем или иным типом построения образа, тем или иным жанром?

Известно ироническое замечание Щедрина в адрес поэтов: «Помилуйте, разве это не сумасшествие—по целым дням ломать голову, чтобы живую, естественную, человеческую речь втискивать во что бы то ни стало в размеренные, рифмованные строчки. Это все равно что кто-нибудь вздумал бы вдруг ходить не иначе как по разостланной веревочке, да непременно еще на каждом шагу приседая»[1].

Мы не можем с ним согласиться, но нам трудно его и опровергнуть, то есть объяснить, в чем же эстетическая целенаправленность стиха, каково его место в общей

[1] К. Арсеньев, Материалы для биографиии М. Е. Салтыкова (М. Салтыков-Щедрин, Соч., СПб. 1890, т. 9, стр. XX).

системе художественных средств литературного творчества.

Мы не можем предположить, как это в свое время делали формалисты, что художественный смысл стиха заключен в нем самом, то есть что нам доставляет эстетическое удовлетворение стихотворная форма сама по себе — своей звуковой организованностью, ритмичностью и т. п. Вне идейного содержания форма не может функционировать и все элементы стиха, лишенные связи со смысловой стороной слова и — шире — художественного произведения в целом, потеряют для нас значимость, останутся вне поля нашего эстетического зрения.

Историческая жизнь стиха показывает связь его с определенными общелитературными закономерностями, с определенными жанрами и стилями, так же как анализ конкретных поэтических произведений заставляет нас ощутить глубокую внутреннюю связь их идейно-образного содержания и своеобразного, индивидуального звучания их стихотворной формы.

Генетическое изучение стихотворной речи бросает свет на те исторические условия, которые вызвали ее к жизни, на связь ее с трудовым процессом, на ее роль в первобытном синкретическом периоде развития искусства.

Но оно не может объяснить всей сложности стихотворной речи на более поздних этапах ее развития. Мы знаем, например, что прародителем струнных инструментов является натянутая тетива охотничьего лука, но этого еще мало для понимания свойств современной скрипки или рояля.

Мы можем точно так же найти основу строфической организации стиха в его первоначальной связи с музыкой и танцем, в том, что характер танца с его притопываниями, количеством па и пр. определял длину и характер стихотворной строки, повторения (рефрены) и т. д., но это не объяснит еще нам сложность интонационной организации, например, онегинской строфы. Между тем стих — как правило — изучается вне его связи с общими вопросами литературного творчества.

Характернейшим примером в этом отношении является работа французского исследователя стиха П. Верье, почетного профессора Парижского университета. В своем трехтомном исследовании «Essai sur les principes de la metrique anglaise» (Paris, 1909—1910) он с чрезвычайной ясностью заявляет, что «стих не что иное, как последовательность

звуков». «Меня могут спросить, — развивает он это положение, — почему я ничего не говорю о красоте чувств и величии мыслей, которые составляют душу поэзии». И отвечает: «Это не дело поэтики. Я не намерен заниматься изучением смысла слов или фраз, я изучаю только звуки речи и их свойства». В своей позднейшей, также трехтомной работе, посвященной французскому стиху[1], он ставит себе задачей проследить историческое развитие французского стиха. Весьма богатая фактическим материалом, работа Верье представляет собой скрупулезное перечисление тех внешних изменений, которые происходят во французском стихе, начиная с его первичных форм, связанных с хороводными песнями и танцами (la Carole). Но и в отношении английского и в отношении французского стиха Верье не дает сколько-нибудь целостного о них представления, несмотря на всю использованную им тяжеловесную исследовательскую аппаратуру. Его работа представляет собой типичный образец изолированного рассмотрения отдельных элементов стиха, в результате чего из поля зрения исследователя выпадает и взаимосвязь этих элементов и их реальное звучание в целостном единстве, в художественном произведении.

Разрушив эту целостность, исследователи такого типа пытаются восстановить ускользнувшую от них эстетическую значимость стиха путем прямолинейного приписывания ее отдельным его элементам: ритму, звуку и т. п.; но это в сущности ничем не отличается от попытки приписать водороду свойство воды гасить огонь, ибо элемент не обязан обладать свойствами целого. Характерной в этом отношении ошибкой среди стиховедов является представление о самостоятельной эстетической, эмоциональной и даже смысловой значимости звуков человеческой речи как таковых, которая в России, между прочим, идет еще от Ломоносова (см. его «Риторику», параграфы 172 и 173). «Тяжелые звуки (les sons graves), по мнению Верье («Metr. angl.», v. 1, p. 18—19), внушают торжественность, серьезность, печаль... звуки светлые или острые—хорошее настроение, веселость, живость, радость жизни». Вопрос о том, какими звуками может нарисовать поэт то или иное чувство или настроение, рискует показаться абсурдным, но это неверно, полагает Граммон в его большой работе, посвящен-

---

[1] «Le vers français», Paris, 1931—1932, p. 117.

ной французскому стиху:[1] «можно изобразить мысль при помощи звуков». Вандриес в его книге «Язык»[2] также полагает, что различные звуки и их сочетания «обладают различной выразительной силой». Λ. Morize в своей книге «Problems and Methods of Litterary History» (1922) точно так же утверждает, что «несомненно в творчестве подлинного поэта имеется соотношение между звуками слов и идеями и чувствами, которые они выражают»[3]. В русской литературе и до сих пор можно встретить уверенность в «магии» слов и звуков. Верье идет дальше, устанавливая связь звуков и определенных цветов, которые вызывают у человека однородные настроения. Он рекомендует для этого в течение известного времени произносить с закрытыми глазами какой-либо определенный гласный звук (а, у, и), сильно и отчетливо его артикулируя. «У» вызывает в этом случае то же настроение печали, серьезности и т. п., которое дает сосредоточенное созерцание черного цвета, «и», наоборот, внушит радость, как созерцание белого цвета, и т. п.[4]. Но такие эксперименты не имеют никакого отношения к живому языку.

Подобного рода недоказуемые утверждения возникают именно потому, что, нарушив целостное воздействие элементов художественной речи, оторвав звуки от слов, а слова от смысла и интонаций, исследователь имеет дело уже не с реальными художественными величинами, а с продуктами дурной абстракции, что и приводит его к произвольной трактовке данных элементов. В самом деле, зачем нам приписывать звукам определенное содержание, когда в действительности они влияют на нас не самостоятельно, а в сложной системе идей, характеров, интонаций слов и т. п., которые в своей целостности и создают у нас определенное художественное впечатление? Вырвав звуки из общей системы, мы убьем это впечатление и не сможем его восстановить, оживляя отдельные элементы, а не то целое, с которым оно было связано.

Однако следует подчеркнуть, что во всех этих соображениях о непосредственной связи звуков со смыслом при всей их упрощенности речь идет все же о том, что звуковая сторона слова рассматривается так или иначе, но в под-

[1] M. Grammont, Le vers français, Paris, 1923, p. 195.
[2] Соцэкгиз, 1937, стр. 174.
[3] Глава «Questions of Versifiçation», p. 204.
[4] «Metrique anglaise», v. 1, pp. 16—19.

чинении его смысловой функции. Тем самым они принципиально противостоят формалистической концепции автономной эстетической значимости звуковой стороны поэтического слова вне ее связи со смыслом. «Поэтический язык, — писал в свое время Р. Якобсон, — стремится, как к пределу, к фонетическому, точней — поскольку налицо соответствующая установка — эвфоническому слову, к заумной речи»[1].

К аналогичному выводу приходил Б. Эйхенбаум в своей работе о мелодике стиха (весьма содержательной в плане конкретных наблюдений над текстами). «Надо думать, — говорил он, — что при более утонченном анализе мы нашли бы в стихотворной композиции целый ряд математических отношений, столь же строгих, каковы они в музыке. Нарушение в отдельных случаях, обоснованное как прием, только подчеркивает их нормативную силу»[2].

Такого рода подход к стиху исключал самую возможность анализа взаимоотношения его смысловой и звуковой структуры.

Но эти воинствующие позиции, характерные для некоторых наших литературоведов в начале двадцатых годов, давно оставлены, и — при всех вариантах — анализ стиха идет в том направлении, которое ведет к пониманию смысловой мотивировки его выразительных особенностей.

Следует заметить, что в работах о стихе в последние годы намечается тенденция подойти к изучению связи элементов стихотворной речи между собой. О необходимости изучать «отношения между ритмами, звуками и словами» говорит П. Гудмен[3]. В работе Д. Стауфера выдвигается положение, что «ритм есть эхо смысла»[4]. Трехтомное исследование А. Морье «Ритм свободного стиха символистов и его отношения со смыслом» уже самим своим названием говорит о задаче, поставленной автором. Он стремится к тому, чтобы определить, «какие идеи и какие чувства сопровождаются той или иной ритмической формой»[5].

---

[1] Р. Якобсон, Новейшая русская поэзия, Прага, 1921, стр. 68.

[2] Б. Эйхенбаум, Мелодика стиха, П. 1922, стр. 65.

[3] P. Goodman, The Structure of Literature, Chicago, 1954, p. 184.

[4] D. A. Stauffer, The Nature of Poetry, New-York, 1946, p. 206.

[5] H. Morier, Le rythme du vers libre symboliste et ces relations avec le sens, v. 2, Genève, 1943, p. 260.

Но эти тенденции реализуются пока еще весьма ограниченно и чаще всего приводят к прямолинейному (и по сути дела тавтологическому) сопоставлению ритма или звука с отдельными элементами повествования. Так, тот же Стауфер полагает, что обращение к дактилю помогает изображению лебедя[1], Морье находит в ритме «имитацию лошадиного галопа» и «солдатского шага»[2].

Аналогичные наблюдения находим в книге П. Нардена «Язык и стиль Жюля Ренара» применительно к прозе. Если Ренар говорит о плеске воды, Нарден и в его фразе слышит передачу этого плеска благодаря подбору звуков «кля». В повторении звука «р» он слышит передачу крика осла[3], и т. д. Нельзя искать в слове прямого воспроизведения тех или иных явлений действительности живой речи, безотносительно к ее художественно-литературному применению, перед нами слово-суждение, а не слово-звукоподражание. Мы говорим «пиф-паф» или «му-му» лишь на очень ранней стадии своего развития, не говоря уже о том, что наших голосовых средств не может хватить для воспроизведения более сложных явлений действительности. Как ни усложнять теории, говорящие о воспроизведении поэтом явлений действительности при помощи прямого использования звукового состава слова (кроме незначительного количества случаев художественного осознанного звукоподражания), в конечном счете они не могут выйти за пределы «пиф-паф».

Шире ставит вопрос М. Граммон в своей уже упомянутой нами работе. Он рассматривает стих как выразительное средство и во введении к своей книге отчетливо формулирует положение о том, что подходить к анализу стиха можно только на основе понимания единства содержания и формы. Он ставит своей задачей изучение стиха в его эстетической функции как средства выражения идеи (см. «Introduction»). Но, поставив перед собой эту задачу, Граммон оказывается не в состоянии ее разрешить, так как он слишком прямолинейно представляет себе взаимоотношение формы и содержания в художественном произведении. Стих, по его представлению, непосредственно

---

1 Указ. соч., стр. 207.

2 Указ. соч., стр. 148 и 142.

3 P. Nardin, La langue et le style de Jules Renard, Paris, 1942, p. 185.

выражает то или иное психологическое состояние поэта (которое Граммон называет идеей) при помощи соответствующих ритмов и звуков. Поэтическое творчество сводится, с этой точки зрения, к узко понятому словесному мастерству. Конкретность изображения жизни, освещение ее связи с человеком, богатство художественного изображения и все прочие свойства, характеризующие художественное освоение мира, ни в какой мере не позволяют нам рассматривать творчество поэта как только словесное мастерство. Оно необходимо, конечно, но лишь как одно из условий полноценности творчества. Между идейным содержанием произведения и его стихотворным выражением стоит ряд посредствующих звеньев, не учитывая которые, Граммон совершает опять-таки типичные ошибки. Он стремится закрепить за определенным ритмическим или звуковым элементом определенное выразительное значение. С этой точки зрения он пытается классифицировать выразительные средства французского стиха, устанавливая по существу произвольные соответствия между известными психологическими состояниями и теми или иными выразительными средствами. Тем самым он в конечном счете приходит к обратному построению, сравнительно с тем, которое он прокламировал во введении, так как получается, что не идея вызывает к жизни определенные выразительные средства, а наоборот, эти средства вызывают при своем появлении уже заранее обусловленные их строением идеи.

«К какому порядку идей, — спрашивает он, — может применяться замедление или ускорение размеров как выразительные средства («moyen d'expression»)? Легко определить это заранее. Им, очевидно, свойственно изображать медленность или быстроту идей, которые с ними связаны»[1]. Таким образом, устанавливаются некие постоянные соответствия между ритмом (так же как и звуком) и известным психологическим состоянием, смыслом. И Граммон устанавливает длиннейшую лестницу всевозможных экспрессивных модификаций, которые создаются теми или иными ритмическими и звуковыми вариациями стиха; он различает особые выражения «гнева», «созерцания», «восхищения», «нежности», «страдания», «текучести», «длительности», «возбуждения», «веселья» и т. д. (см. их перечисление в «Table analytique», pp. 501 — 504). Правда, Граммон

---

[1] Указ. соч., стр. 16.

вводит весьма существенную оговорку, что само по себе данное выразительное средство есть лишь возможность, осуществляющаяся лишь тогда, когда это позволяет ему идея, без которой оно остается «нереализованной возможностью»[1]. Если смысл слов не дает для этого оснований, эти «экспрессии» — радости, печали и т. д. остаются бездейственными («restent inexpressives», p. 206), не имеют выразительного значения. Таким образом, мы приходим к явному противоречию, по существу неразрешимому именно потому, что неверна исходная точка зрения на соотношение содержания и формы в литературе, и анализ стиха в силу этого снова не связан с целым.

Значительно более продуктивной представляется работа Ж. Крафта «Форма и содержание в поэзии», вышедшая в 1944 году.

Он стремится все элементы стиха рассматривать как выразительное единство, говоря о стихотворной строке как о «поэтическом концерте», как о «хоре», в котором участвуют одиннадцать голосов, то есть одиннадцать различных элементов, образующих единое выразительное звучание каждой строки. В этот «поэтический контрапункт», по его выражению, входят (опуская его своеобразную терминологию): метр, ритм, мелодика, гласные, согласные, идея, эмоциональная окраска, рифма, лексика, синтаксис и самый характер развития мысли. Анализ и должен показать своеобразный характер строки («каждая строка есть уже маленький мир») и ее смыслового содержания. Этот целостный подход к анализу стиха несомненно является движением вперед, устраняет одностороннее приписывание тому или иному элементу стиха самостоятельного выразительного значения, позволяет понять, что во взаимодействии с другими элементами он получает новую выразительную окраску. Об этом в свое время очень точно сказал поэт С. Клычков, писавший, что «в волшебном саду искусства каждый лист звенит на тысячи голосов, смотря по тому, как он сочетается с другим листом, впитывая, отдавая и беря, меняясь голосами в общем шелесте стихотворной ветви»[2].

К сожалению, в позиции Крафта есть два существенных недочета. Он упрощает представление о смысловом содер-

---

[1] Указ. соч., стр. 32, 33.
[2] «Красная новь», 1923, № 5, стр. 391.

жании стиха, сводя его к чисто логической формулировке «идеи» строки и не давая анализа этого содержания в его целостной, специфической для литературы образной форме. В связи с этим он ограничивается анализом отдельной изолированной строки, тем самым резко ограничивая возможность понять сколько-нибудь полно и ее выразительный характер, который определяется ее взаимодействием с другими строками, повторениями, контрастами, нарастанием и пр. Правда, он оговаривает вопрос о сочетании строк, но не уделяет ему внимания. В итоге анализ отдельных строк с упрощенной смысловой трактовкой не дает возможности прийти к раскрытию выразительной природы стиха в целом и к установлению принципов ее анализа. Самое понимание Крафтом поэзии получает поэтому ограниченный характер; в прозе он видит «марш мысли», а в поэзии — «мысль, которая танцует в звучащей игре слов»[1].

Но самое направление его работы, поиски единства всех выразительных средств стиха, понимание того, что они обретают конкретное выразительное значение лишь во взаимодействии, что их нельзя анализировать изолированно, в отрыве от целого,—несомненно плодотворно.

Мы не ставим своей целью давать вообще обзор стиховедческих учений и направлений и выделили здесь некоторые из них лишь потому, что они представляются нам типичными по тем результатам, к которым приводят исследователей — при всех достоинствах их работ в трактовке отдельных вопросов стихосложения — неправильные предпосылки.

Казалось бы, что нас может гарантировать от ошибок в изучении стиха последовательно проведенная историческая точка зрения. Проследив шаг за шагом то, как стих создавался и развивался, мы сможем—не отрываясь от реального материала—ответить на интересующие нас вопросы. Но этот путь чрезвычайно труден. Дело не только в том, что история стихотворной речи восходит к истокам человеческого общества и допускает поэтому лишь гипотетические решения вопроса (такова, например, трактовка его в книге К. Бюхера «Работа и ритм»).

Трудность заключается в том, что в своей эволюции стих проходит различные стадии развития. В этом процессе

---

[1] Jaques-G. Krafft, Le forme et l'idée en poésie, P. 1944, pp. 21, 24, 120, 164, 165, 167.

он осложняется, отрывается от своей первоначальной почвы, резко изменяет функции тех своих свойств, которые на этой почве возникли, наконец в своем начале он выступает лишь в смутных и первичных очертаниях. Следовательно, этот путь изучения стиха, в пределах поставленной нами исследовательской задачи, вряд ли явится наиболее экономичным и продуктивным.

В самом деле, для нас очевидна первоначальная связь стиха с музыкой и танцем. В хороводе слово, мелодия и движения были неразрывны. Словесная организация песни подчинялась и требованиям мелодии и требованиям танца. У Верье, в его истории французского стиха, весьма интересно показана та роль, которую сыграли пение и танец для возникновения всякого рода строфических форм. «Слово-сигнал», как он выражается, выделявшееся для обозначения мелодии[1], являлось основой припева и тем самым всякого рода рефренных форм типа рондо. Характер танца с его притопываниями, количеством па и т. п. определял длину и характер строки («ритм заимствуется из мелодии»)[2].

Любопытен материал, приводимый им относительно так называемых «flonflons», то есть припевов, состоящих из восклицаний, лишенных смысла (например: «Trairire delirion delirian delurot»). Они возникли на основе всякого рода пастушеских окриков на животных («briolage»), были подражанием простейшим пастушеским инструментам и вошедшим в обиход обращениям к животным (вроде русского «тпру», обращенного к лошади).

Так, из французского окрика на лошадь: «drrru ho, drrru la», возникли припевы типа «deluro», и «dorenlo» и пастуреллы[3], но вслед за тем эти припевы, имевшие совершенно реальное значение, настолько оторвались от своей почвы, что в позднейшей стихотворной практике приобрели совершенно иную функцию: они стали предназначаться, как выражается Верье, «для выражения различных состояний души». Это значит, что они получили благодаря своей семантической «нейтральности», неотягощенности непосредственными значениями богатую интонационную выразительность, которая позволяла свободно

[1] «Le vers français», v. 1, p. 187.
[2] Там же, стр. 142.
[3] Verrier, Le vers français, v. 1, pp. 34—98.

вкладывать в них то или иное «состояние души», о котором говорит Верье. И их позднейшая функция уже не станет для нас более ясной от того, что мы узнаем в припеве «dorenlot» (получившем такое распространение, что термином «dorenlot» стали вообще обозначать песню с рефреном) окрик погонщика лошадей[1].

Точно так же ничего не даст нам для понимания выразительного значения какой-либо строфы изучение ее первичной связи с пляской. Идя таким путем, мы все время будем иметь дело с первичными, неразвившимися явлениями, с явлениями, которые в дальнейшем вышли из обихода и т. п., а главное, мы будем изучать исторически *переменные* явления, то есть различные стадии в развитии стиха.

Нам важно найти для себя такую отправную точку зрения, такой опорный пункт для анализа, который позволил бы найти в стихе его основные, наиболее для него характерные свойства. А их мы найдем, изучая стих в его высших, совершенных формах развития, в которых наиболее полно осуществились его возможности, проявилась его природа, обнаружилась его эстетическая значимость. Это не значит, что мы отказываемся от исторической точки зрения. Но историческое не есть хронологическое. В развитом явлении ярче обнаруживается его сущность, чем в первичных его формах. Для правильного понимания исторического нужно помнить *о единстве общего и исторического*. Являясь всегда во всем своем индивидуальном своеобразии продуктом чисто историческим, факты человеческой деятельности, так же как и факты природы, представляют собой проявление общих закономерностей жизненного процесса, возникающих в данной исторической обстановке; эти же самые факты внутренне соизмеримы с другими однородными фактами, относящимися к иным периодам, но осуществляющими те же

---

[1] Ср., например, у Блока:

Через лес густой
Вешнею порой
Майским вечерком
Ехал я верхом
Из Дуэ в Аррас!
Доренло в Аррас!

(*Песня второго менестреля в пьесе «Роза и крест»*)

закономерности. Мы называем писателями и Петрония и Гюго, драматургами Эсхила и Островского. Что может быть между ними общего? Очень мало, конечно! Но в их исторически различной деятельности проявляются общие закономерности. Они выполняют однородные общественные функции. Перед нами факты, которые мы должны понять как единство общего и исторического, как исторически конкретное проявление общего. И чем мы глубже изучим данный исторический факт, тем отчетливее выступят в нем общие, функциональные черты, осмыслив которые, мы поймем аналогичные явления других исторических периодов. И очевидно, что чем полнее, богаче, ярче проявил данный факт свою сущность, тем больше оснований он нам даст для обнаружения содержащихся в нем общих закономерностей.

Теоретически мы вправе заявить, что в стихе нет ничего, кроме того, что есть в языке самой жизни. Однако эти реальные свойства языка резко изменены в стихе, соответственно, очевидно, специфическим художественным целям, своеобразным состоянием характеров, изображаемых при помощи стиха, который в силу этого по-своему отбирает свойства реальной речи.

Если это положение верно, то мы заранее можем рассчитывать найти его подтверждение в наличии связи между стихом и определенными жанрами.

Жанр и в широком (эпос, лирика) и в узком (роман, рассказ) значении этого термина представляет собой не что иное, как определенную форму изображения характера. Эпос отличается от лирики прежде всего тем, что он изображает человека главным образом в его объективном обнаружении, в действиях, поступках, во взаимодействии с другими людьми, тогда как лирика рисует человека главным образом со стороны его субъективных переживаний. Роман, сравнительно с рассказом, представляет собой изображение характера в ряде ситуаций, в процессе, тогда как рассказ дает характер в определенном моменте его развития, в одном основном событии. В зависимости от того, каким хочет писатель изобразить характер, он и обращается к тому или иному жанру, как средству раскрытия характера. Само собой разумеется, что обращение писателя именно к таким характерам есть в свою очередь результат того, какова действительность, с которой он имеет дело, как он ее понимает.

Если, следовательно, своеобразие стиха в конечном счете продиктовано специфическими особенностями изображаемых с его помощью характеров, то мы априорно можем предположить, что в определенных жанрах мы будем наблюдать тяготение к стиху, а в других, наоборот, отказ от него.

И действительно, лирика, как правило, обращается к стиху; весьма часто наблюдается взаимодействие стиха и драматического жанра (белый стих Шекспира, Лессинга, Шиллера, Пушкина, А. Толстого); наоборот, эпос чуждается стиха и тяготеет к прозе. Исключением является стихотворный эпос в фольклоре (эпопеи Гомера, русские былины), но ниже мы увидим, что это исключение имеет свои причины, не нарушающие закономерности отрицательного отношения повествовательных жанров к стиху.

Уже эти сопоставления говорят о том, что в стихе есть, очевидно, внутренняя связь с содержанием определенного произведения в целом, что он необходимо вытекает из определенных свойств художественного произведения.

Наша задача и состоит в установлении этих связей. Если мы их установим, то тем самым определим содержательность стиха, поймем те функции, которые он выполняет, те художественные цели, средством осуществления которых он служит, а стало быть, установим и принципы его оценки.

Прежде всего мы должны попытаться установить свойства стиха как определенной системы речи. Отсюда мы получим возможность выяснить, какие стороны человеческого характера раскрываются, индивидуализируются и типизируются благодаря этой выразительной системе. Отсюда мы поймем ее содержательность, ее художественный смысл и получим тем самым возможность ее объективной оценки как эстетического явления. Установив это, мы получим возможность определить, как исторически складывалась эта выразительная система.

Опираясь на эти выводы, мы сможем уже определить и методику анализа стиха.

Мы не станем, естественно, недооценивать и наблюдений над генезисом тех или иных стихотворных форм и изучения отдельных сторон стихотворной речи и определения частных, именно им присущих закономерностей. Но представляется бесспорным, что для нас существенно осмыслить стих и как нечто целостное, определить его внутреннюю

связь с содержанием художественно-литературного творчества в целом.

Попыткой подойти к постановке этих общих вопросов и является эта книга. Она не ставит себе задачей сколько-нибудь полно охватить все особенности стихотворной речи. В центре ее внимания — стихотворная речь как целое в ее единстве с содержанием художественного творчества. В первой части мы рассматриваем общие, функциональные свойства стиха. В этот раздел книги включены в переработанном и дополненном виде главы из моей работы «Теория стиха», дающие теоретическую постановку вопроса, необходимую для подхода к анализу историко-литературного материала. Во второй части дается краткая характеристика исторического развития русского стиха до Пушкина включительно. Однако здесь нет истории русского стиха. Это лишь характеристика узловых пунктов его исторического развития — в основных его чертах, — которая позволит нам проверить наши теоретические положения, показать те связи, которые существуют между развитием стиха и развитием литературы в целом.

В дальнейшем перед нами стоит задача дать анализ развития стиха в XIX и XX веках до стиха Маяковского и советской поэзии включительно.

ЧАСТЬ I

СТИХ КАК СИСТЕМА РЕЧИ

Глава

ВЫРАЗИТЕЛЬНАЯ ПРИРОДА СТИХА

1. ВИДЫ РЕЧИ

Стих есть система речи. Это крайне важно подчеркнуть с самого начала, потому что у нас до сих пор весьма часто пытаются сводить стих к отдельным, наиболее резко бросающимся в глаза его признакам; в стихе чаще всего рассматривают его ритмические и звуковые свойства. Но это лишь отдельные его элементы, входящие в целостную выразительную систему и лишь в ней могущие быть правильно понятыми. У стиха свой темп, своя система интонирования, он представляет собой особый тип, особый стиль речи. И прежде всего нам необходимо установить, к какому же типу живой практической речи он ближе всего, где он черпает свои выразительные особенности. Если мы изолированно выделим в стихе отдельные, наиболее яркие его особенности — ритм, рифму, — то не найдем им соответствия в живой речи. Но такие случайные сопоставления и не могут к чему-либо привести. Нам нужно осмыслить стих именно как определенный тип речи.

Различные области жизни и различные идеологические функции накладывают на язык свой отпечаток, создают своеобразные типы речи. Ставя вопрос о том, откуда черпает стих свои выразительные особенности, мы должны

искать эти источники не в языке вообще, а в определенных его слоях, помня о его дифференцированности.

По своему типу стих ближе всего к тому типу языка, который называют аффективным. Вообще под аффективным элементом в языке следует разуметь его эмоциональную окраску, то, что придает языку субъективный оттенок, вносит в него эмоционально оценочный элемент.

Этот аффективный элемент в речи выражается при помощи совершенно определенных и конкретных ее форм.

«Чувства, — справедливо говорит Вандриес, — естественно выражаются интонацией, модуляцией голоса, быстротой речи, силой произнесения того или другого слова или же жестом, сопровождающим речь. Одна и та же фраза в произношении может приобретать тысячи изменений, соответствующих малейшим оттенкам чувства»[1]. Рассматривая стих как определенную систему речи, мы и можем прежде всего определить его как речь аффективную. В свое время еще Спенсер говорил о том, что «ритм есть не что иное, как идеализация природного языка эмоций»[2]. Весьма основательно эту мысль об эмоциональной сущности стиха разрабатывал Гюйо, наблюдения которого над стихом представляются, на наш взгляд, наиболее значительными в стиховедческой литературе именно потому, что Гюйо стремился к тому, чтобы понять стих как нечто целостное, как определенный тип речи. Для Гюйо стихи есть форма эмоционально организованной речи. «Идеальные стихи... — говорит он, — это форма, которую стремится принять всякая возбужденная речь»[3]. Он прекрасно понимал, что «поэтический характер слога не заключается только в образе, ритме и ударении, он проявляется также и главным образом в выразительности слов»[4].

«Говорить стихами, — замечал он, — значит самой мерностью своей речи как бы высказывать: «Я слишком страдаю или слишком счастлив, чтобы выразить то, что чувствую, обыкновенным языком»[5].

В этих замечаниях очень тонко вскрыто, с одной стороны, то, что основой стиха является аффективный язык,

---

[1] Вандриес, Язык, Соцэкгиз, М. 1937, стр. 136.
[2] Цит. по Verrier, Métrique anglaise, v. II, p. 96.
[3] «Задачи современной эстетики», СПб. 1890, стр. 123.
[4] «Искусство с социологической точки зрения», СПб. 1900, стр. 366.
[5] Там же, стр. 123.

а с другой, что эта аффективность имеет определенную содержательность. Самое обращение к стиху имеет уже определенный художественный смысл, придает речи определенный и значимый субъективный тон. Тот факт, например, что поэма написана стихами, уже резко отграничивает ее от повести, делает ее явлением другого жанра, ибо перед нами совершенно иной облик рассказчика (лирический герой), совершенно иная система развертывания характеров, прежде всего обнаруживающаяся в характере самой речи, то есть в стихе. Мысли Гюйо об аффективной, эмоциональной сущности стиха весьма показательны именно потому, что он почувствовал самое основное в стихе, то, что определяет его выразительную природу, то, что придает ему содержательность и по существу эстетическую значимость. Но, развивая свои мысли, Гюйо ушел далеко в сторону от правильного понимания стиха. Он слишком прямолинейно связал его с эмоциональной речью и, так сказать, наивно реалистически попытался от стиха обратиться непосредственно к самой действительности, минуя всю ту цепь опосредствований, которая лежит между стихом как явлением художественно-литературного творчества и языком действительности. Для Гюйо стих стал непосредственным выразителем эмоций. «Под влиянием нервного возбуждения, — пишет он, — слово приобретает заметную силу и ритм... Если бы возможно было уловить и записать пламенную речь влюбленного, мы открыли бы в ней тоже нечто вроде правильного качания маятника или движения волн, лирические стансы в грубых набросках... Мы все в известные моменты нашей жизни говорим этой (стихотворной. — *Л. Т.*) речью... Но это нервное возбуждение прошло, и мы возвратились к обычной и вульгарной речи, соответствующей обычному состоянию нашей чувствительности»[1]. Очевидна натянутость

---

[1] «Задачи современной эстетики», стр. 123.

О физиологической основе ритма говорят и современные французские исследователи. Морье говорит о колебаниях сердечного ритма и вытекающих из них изменениях состояния сознания, как об одном из условий движения стихотворного ритма (указ. соч., т. 2, стр. 260). Ж. Бенда цитирует Квинтилиана, говорившего, что ритм основан на движении тела, и приводит слова поэта Клоделя, что в стихе «человек впитывает жизнь и воссоздает в высшем акте дыхания невещественное слово». Ж. Гаттон считает стих прежде всего явлением дыхания (см. J. B e n d a, Du poétique, Genève—Paris, 1946, pp. 207, 208).

этой концепции. Стих берет свои характерные, конструктивные элементы в эмоциональной речи, но это не значит, что всякая эмоциональная речь есть стих. Как и вообще поэтический язык, стих представляет собой уже сгущенное отражение форм языкового общения. Эмоциональность живой речи есть лишь основной источник, к которому восходит, но к которому не сводится стих. Каковы же показатели близости стиха к аффективной речи, каковы основные особенности его выразительной структуры?

Нужно прежде всего точно определить, что мы будем называть эмоциональным (аффективным) типом речи.

2. РЕЧЬ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ТИПА

Сопоставив между собой язык логический и в первую очередь такую отчетливую его форму, как язык научный, и язык эмоциональный, мы легко можем заметить, что основное их различие состоит в том, как они выражают свое содержание. В первом случае это содержание совпадает со значениями слов, наиболее отчетливо это совпадение представлено в *слове-термине*. Содержание речи не требует для своего осуществления введения сколько-нибудь значительных субъективно-оценочных элементов речи, элемент аффективности сведен к минимуму, он служебен. Логическая речь—это речь, состоящая из *слов-значений* и их сочетаний.

Наоборот, эмоциональная, точнее — эмоционально-окрашенная речь — это речь, в которой субъективно-оценочные элементы играют конструктивную роль, дополняя, а иногда и вытесняя непосредственное словарное значение слова. Если для языка логического наиболее отчетливой предельной формой является *слово-термин*, то для языка эмоционального такую же роль предельной формы играет *слово-междометие*, не имеющее вообще устойчивого значения и получающее в каждом данном случае — ad hoc — определенный смысл. Это речь, *оперирующая словами-смыслами*, в которой то, что можно назвать *внутренним содержанием* речи, превалирует над непосредственным значением ее. Если в научном слове-термине-значении возможность какого-либо иного его освоения сведена к минимуму, то в эмоциональном слове-смысле она, наоборот, максимальна, внутреннее содержание речи может

придавать слову смысл, полностью или частично изменяющий его словарное значение («Откуда, *умная*, бредешь ты, голова?»)[1]. Понятно, что мы здесь имеем в виду лишь основные тенденции, а не постоянные осуществления, сопоставляем полярные, предельные формы разных типов речи; практически они, конечно, чрезвычайно тесно связаны и дают всевозможные взаимопереходы, но, как определенные системы, они выступают перед нами в своей особенности, отличаясь друг от друга именно конструктивно.

При всей связи этих элементов мы отчетливо улавливаем в языке его членение на различные системы, в которых его логические и эмоциональные элементы имеют различное конструктивное значение, варьируя от термина до междометия, от слова-значения до слова-смысла. Поэтому указание на то, что аффективность свойственна языку вообще, бесспорно правильное, вовсе не отменяет того положения, что в одном типе речи она имеет конструктивное значение, выступая как качество, а в другом этого значения не имеет.

Бали справедливо замечает по этому поводу, что хотя элемент эмоциональности присущ всякой речи, но в то же время в логической речи он сводится к минимуму.

Наоборот, в речи аффективной он может играть и доминирующую роль. В связи с этим Бали дает следующий интересный пример постепенно нарастающей эмоциональности при выражении одной и той же мысли, различным образом субъективно-окрашенной.

Удивление при встрече со знакомым, которого не ожидали увидеть, может быть выражено, например, в следующих фразах:

1. Je suis étonné de vous rencontrer ici.
2. Tiens! Vous êtes ici?
3. Comment! Vous ici?
4. Vous!
5. Oh!

«В последнем случае, — замечает Бали, — эмоция, не

[1] Справедливо утверждение П. Сервьена о том, что «возможность заменить одну фразу другой, ничего не изменив, есть основная черта языка науки» в отличие от лирики—где замена фразы неизбежно разрушает текст. В связи с этим он замечает, что «язык науки безразличен к ритму; язык лирики—это язык-ритм» (P. Servien, Science et poésie, Paris, 1947, pp. 46, 47).

находя более в слове адекватного выражения, реализуется в чистом восклицании»[1]. Очевидно, что пример первый и пример пятый — это явления различных речевых систем, различных типов речи.

Понятно, что и говоря об эмоциональной речи, мы должны помнить о различных степенях ее эмоциональности — от оживленного бытового диалога до речи трагического напряжения, высшей эмоциональной сосредоточенности, от болтовни графа Нулина с Натальей Павловной до монолога Сальери. Для нас сейчас несущественны эти градации, так как нас интересуют самые общие свойства эмоциональной речи. Но важно иметь в виду, что они варьируют от первичных, простейших, минимальных бытовых форм выразительности до форм максимальной остроты и трагизма. Поэтому в дальнейшем мы говорим об эмоционально-окрашенной речи, подчеркивая этим, что она не обособлена от других типов речи, но придает речи особую окраску и именно поэтому становится уже своеобразной речевой системой.

Каковы же показатели аффективного типа речи как речевой системы, в чем выражаются его субъективно-оценочные тенденции, какими путями говорящий раскрывает внутреннее содержание своей речи?

3. ЭКСПРЕССИВНАЯ ИНТОНАЦИЯ

Из этих средств, придающих речи эмоциональный тон, на первое место необходимо поставить *интонацию*. Интонация естественно свойственна любому типу речи — и логическому и аффективному, но в эмоционально-окрашенной речи она приобретает главенствующее значение. Слово не существует в речи само по себе. Оно живет в контексте, в котором и получает свое реальное звучание. Это реальное звучание, живой смысл и дает ему интонация, которая, так сказать, пригоняет его к другим словам, придает речи органическое единство. Интонация—это время и пространство живого слова, только в ней оно и существует и получает свой реальный смысл.

Достоевский приводит чрезвычайно яркий пример того, какую роль играет интонация в живой речи:

---

[1] Ch. Bally, Traité de stilistique, v. 1, p. 7, 2-me ed.

«Однажды, в воскресенье, уже к ночи, мне пришлось пройти шагов с пятнадцать рядом с толпой шестерых пьяных мастеровых, и я вдруг убедился, что можно выразить все мысли, ощущения и даже целые глубокие рассуждения одним лишь названием существительного, до крайности к тому же немногосложного. Вот один парень резко и энергично произносит это существительное, чтобы выразить об чем-то, об чем раньше у них общая речь зашла, свое самое презрительное отрицание. Другой в ответ ему повторяет это же самое существительное, но совсем уже в другом тоне и смысле — именно в смысле полного сомнения в правдивости отрицания первого парня. Третий вд уг приходит в негодование против первого парня, резко и азартно ввязывается в разговор и кричит ему то же самое существительное, но в смысле уже брани и ругательства. Тут ввязывается опять второй парень в негодовании на третьего, на обидчика, и останавливает его в таком смысле, «что, дескать, что ты так, парень, влетел? Мы рассуждали спокойно, а ты откуда взялся — лезешь Фильку ругать?» И вот всю эту мысль он проговорил тем же самым одним заповедным словом, тем же крайне односложным названием одного предмета, разве только, что поднял руки и взял третьего парня за плечо. Но вот вдруг четвертый парень, самый молодой из всей партии, доселе молчавший, должно быть, вдруг отыскав решение первоначального затруднения, из-за которого вышел спор, в восторге, приподымая руку, кричит — эврика, вы думаете? Нашел, нашел? Нет, совсем не эврика и не нашел; он повторяет лишь то же самое нелексиконное существительное, одно только слово, всего одно слово, но только с восторгом, с визгом упоения и, кажется, уж слишком сильным, потому что шестому, угрюмому и самому старшему парню это не показалось, и он мигом осаживает молокососный восторг паренька, обращаясь к нему и повторяя угрюмым и назидательным басом... да все то же самое запрещенное при дамах существительное, что, впрочем, ясно и точно обозначало: «Чего орешь, глотку дерешь!», и так, не проговоря ни единого другого слова, они повторили это одно только излюбленное ими словечко шесть раз кряду, один за другим, и поняли друг друга вполне»[1].
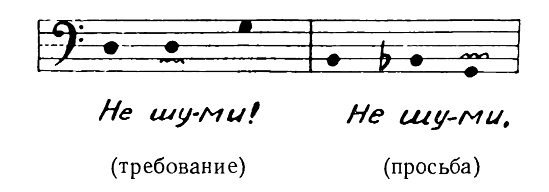
---

[1] Ф. М. Достоевский, Сочинения, т. IX, изд. бр. Пантелеевых, СПб. 1889, стр. 291.

Этот пример весьма поучителен с точки зрения демонстрации роли интонации в живой речи. Бали справедливо называет интонацию «вокальной мимикой»[1].

В самом деле, если мы возьмем фразу из учебника, то увидим, что она по своему характеру не требует эмоционального усиления, интонационный строй ее имеет чисто логическое значение, и мы не только не испытываем нужды в экспрессивной интонации, но и ощутили бы ее как явление совершенно инородное для этого типа речи: «Вода не имеет ни запаха, ни вкуса; в слое толщиной в два метра она голубоватого цвета. При 0° вода в 773 раза, при 15° в 819 раз тяжелее воздуха той же температуры. Удельный вес воды принимается за единицу при определении удельного веса твердых и жидких тел», и т. д. Перед нами система слов-значений, она безлична. Наоборот, при наличии субъективно-оценочного элемента во фразе слово-значение оказывается для нее недостаточным. Она требует слова-смысла, вкладывая в него индивидуальное и переменное внутреннее содержание и используя для этого мельчайшие оттенки речи.

Не следует забывать, что в основе интонации лежит определенная смена повышений и понижений голоса (в сочетании с рядом других элементов речи), придающих фразе тот или иной смысловой оттенок. Профессор Богородицкий в его «Общем курсе русской грамматики» (1936) дает следующее нотное обозначение двум разным интонациям выражения «Не шуми»:



(требование) (просьба)

«Предложение, — говорит он (стр. 216), — при том же сочетании слов может путем изменения интонации получать разнообразные оттенки, например—восклицания, удивления, угрозы, сожаления и т. д. Под влиянием эмоций изменяется также и темп речи. Таким образом, живая

[1] Указ. соч., стр. 93.

речь пользуется для передачи оттенков настроения говорящего не только определенными сочетаниями слов, но также соответствующими изменениями тембра и тона голоса, усилением или ослаблением его, а также замедлением или ускорением темпа речи и, наконец, удлинением ударяемого гласного в подчеркиваемом слове; сюда же относятся и паузы. К сожалению, все разнообразие оттенков, получаемых таким образом в нашей речи, пока еще, можно сказать, совершенно не изучено. В предложении повествовательном обыкновенно средняя высота тона держится приблизительно на одном уровне, понижаясь в самом конце предложения. В предложении вопросительном место наибольшего повышения голоса определяется тем словом, на котором сосредоточена сила вопроса; ответные же предложения по движению тона подходят вообще к повествовательным. Предложения восклицательные представляют большое разнообразие в повышении и понижении тона в зависимости от места логического ударения (например, в фразе «ах, как я устал!» тон может или понижаться от начала к концу, или же приходиться на том или другом подчеркиваемом слове предложения). Что касается вариаций в темпе речи, то в качестве примера можно указать на быстро-энергичную гневную речь и на торопливую радостную; при решительных требованиях или выговорах речь может принимать медленно-размеренный характер. Иллюстрацией удлинений в словах могут служить следующие примеры, представляющие вариации одного и того же предложения: «А на горах тумаан!», «А туман какоой, тумаан, просто дышать нельзя!». При переспрашивании же слово «туман» было произнесено уже совершенно иначе— ударенный слог, кроме значительного повышения тона, был выговорен энергично и кратко; именно такое энергичное staccato и придало характер вопроса нашему слову, хотя при нем и не было употреблено никаких вопросительных словечек. В заключение прибавим, что общеупотребительное письмо лишь в слабой степени (например, при помощи знаков препинания) может намекать на особенности живой речи в ее разнообразных нюансах и модуляциях; этот недостаток письменной передачи заставляет писателей прибегать при воспроизведении разговоров к указаниям характера произнесения и эмоционального состояния говорящего».

Необходимо, однако, сказать, что вопрос об интонации еще недостаточно полно освещен в языкознании. «Понятие интонации еще не определено, так как недостаточно изучено само явление интонации», — пишет профессор В. А. Артемов в статье об интонации[1]. И к этому выводу присоединяются рецензенты его работы—Я. Мурашова и Р. Уроева: «До сих пор в советской лингвистической литературе нет единого определения понятия интонации»[2]. В интонационной организации речи наряду с мелодикой, то есть повышением и понижением тона речи, играет существенную роль ударение, паузы, темп и отчасти тембр. Все эти интонационные средства и создают определенную интонацию как целостное речевое явление. Мелодика, ударения, паузы и темп могут быть относительно переданы и в письменной речи, а изменения тембра, придающие интонации тот или иной оттенок, являются достоянием лишь индивидуальной устной речи.

Экспериментальный анализ интонации, проводившийся Лабораторией экспериментальной фонетики и психологии речи при кафедре психологии Московского государственного педагогического института иностранных языков при помощи весьма чувствительных приборов[3], с достаточной убедительностью показывает «наличие трех интонационных групп — преимущественно логических, преимущественно эмоциональных и преимущественно волевых интонаций»[4].

Каждый из этих типов интонаций характеризуется определенным своеобразием организующих его интонационных средств и их сочетаний. Понятна, конечно, известная условность этого деления в практической речи. Они, естественно, переплетаются. «Деление интонаций на логические, эмоциональные и волевые, — говорит В. Артемов, — необходимо и оправданно. Но его нужно понимать относительно, в частности, в том смысле, что логические, эмоциональные

---

[1] Проф. В. А. Артемов, Об интонации, «Труды Военного института иностранных языков», 3—4, М. 1953, стр. 3.

[2] «Вопросы языкознания», 1955, № 1, стр. 135.

[3] См. их описание в брошюре «Лаборатория экспериментальной фонетики и психологии речи», изд. Моск. университета, 1950.

[4] В. Артемов, К вопросу об интонации русского языка. «Ученые записки МГПИИЯЗ», т. 6, изд. Моск. университета, 1953, стр. 18.

и волевые интонации взаимно переходят друг в друга и вытекают одна из другой»[1].

Эта связь особенно очевидна в отношении эмоциональной и волевой интонаций, в силу чего в работе Лаборатории экспериментальной фонетики они иногда рассматриваются и как вместе взятые[2].

Это вполне понятно. Отграничение мысли, воли и чувства в речи, конечно, может быть произведено лишь условно. И в основе этого разграничения в конечном счете лежит характер отношения говорящего к тому, о чем он говорит. Либо в этом отношении доминирует объективное начало, в силу чего личное отношение говорящего отходит на задний план, приглушено, не является конструктивным, либо, наоборот, это субъективное начало выступает на первый план и приобретает функцию раскрытия отношения говорящего к предмету речи. В силу этого все интонационные средства приобретают особо подчеркнутый характер, получают самостоятельную смысловую окраску, без которой речь не может быть понята.

Воспользуемся примером В. Федосеевой. «На вопрос: «Он окончил институт?» — можно получить ответ: «Как же, окончил» — или: «Да, окончил». Эти ответы в зависимости только от интонации могут выражать диаметрально противоположный смысл. Истинный смысл ответа, положительный или отрицательный, можно понять... из дополнительного интонационного звучания»[3].

Логическая интонация лишь уточняет то, что дано в лексике и грамматическом строе речи, не вносит в него ничего нового и самостоятельного. Ее можно назвать объективной, грамматической интонацией. Эмоциональная же интонация имеет самостоятельную смысловую функцию. Ее можно назвать субъективно-оценочной, экспрессивной интонацией. Эти два типа интонаций, вытекающие из их различных речевых функций, естественно, накладывают отпечаток и на все интонационные средства. Это, в частности, видно из того, что объективная грамматическая интонация вполне укладывается в общепринятую письмен-

---

[1] В. Артемов, указ. соч., «Ученые записки», стр. 36.

[2] В. Федосеева, Интонация ответа в русском языке, «Труды ВИИЯЗ», стр. 237; В. Артемов, указ. соч., «Труды», стр. 33, «Ученые записки», стр. 25.

[3] В. Федосеева, указ. соч., «Труды», стр. 236.

ную пунктуацию, тогда как экспрессивная интонация укладывается лишь условно, дает простор для чрезвычайно широкой ее интерпретации, а в отношении темпа, и, уж безусловно, в отношении тембра вообще остается в пределах лишь устной речи.

Соответственно с этим, как говорилось, и все интонационные средства в экспрессивной интонации имеют своеобразный характер.

4. ИНТОНАЦИОННАЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТЬ СЛОВА

Экспрессивная интонация становится, таким образом, чрезвычайно важным содержательным элементом речи, передающим определенные состояния говорящего, она становится не только элементом формы, но и элементом содержания, устранение которого разрушает самый смысл речи.

На основе этого интонационного строя мы можем установить в эмоциональной речи — как определенной речевой *системе* — ряд других весьма важных и характерных свойств. Экспрессивная интонация прежде всего заменяет логический порядок элементов речи иным — экспрессивным — членением, основным признаком которого является краткость и интонационная самостоятельность отдельных членов предложения, приравниваемых к фразе, причем эта самостоятельность в определенной форме может характеризовать и отдельное слово, делая его адекватным фразе. Эта интонационная самостоятельность слова (или вообще части фразы) чрезвычайно типична для эмоционально-окрашенной речи. Приведенный выше пример Достоевского служит в этом отношении достаточно яркой иллюстрацией. Еще один пример. Когда в «Скупом рыцаре» Пушкина Альбер спрашивает Соломона: «Твой старичок торгует ядом?», последний отвечает:

Да —
И ядом...

и это «и» по своему внутреннему содержанию и тем самым по интонационной выразительности адекватно, конечно, целой фразе.

5. РОЛЬ И ХАРАКТЕР ПАУЗ В ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОКРАШЕННОЙ РЕЧИ

Относительная интонационная самостоятельность членений фразы в эмоциональной речи приводит еще к одной характерной особенности. Эмоционально-окрашенная речь — речь, чрезвычайно насыщенная паузами. Но паузы эти не только количественно богаче, они и качественно своеобразны. Для логической речи характерны три основных типа пауз, которые можно назвать «служебными». Они ставятся в конце предложения (или относительно самостоятельной его части) и знаменуют прежде всего его смысловую и синтаксическую законченность—вопросительную, восклицательную и законченно-повествовательную.

Профессор Богородицкий дает более дробную классификацию видов предложений в зависимости от их субъективной окраски — повествовательный, восклицательный и желательный (повелительный). Повествовательный вид дает модификации—утвердительную, отрицательную и вопросительную, а также ответную. В свою очередь повелительный вид может быть и просительным и запретительным. «Но,—добавляет профессор Богородицкий,—к какому бы из рассмотренных типу или виду ни относилось предложение, оно при том же сочетании слов может путем изменения интонации получать разнообразные оттенки, например восклицания, удивления, угрозы, сожаления и т. д.»[1].

Таким образом, эмоционально-окрашенная речь резко расширяет возможность членения речи на самостоятельные в интонационном отношении части и тем самым меняет и ту роль, которую в речи имеют паузы. Смысл паузы в том, что она фиксирует границы слов и предложений, способствуя смысловому и синтаксическому членению речи. Но речь эмоционального типа, для которой характерно эмфатическое выделение слова, использует паузу уже не только в этом ее служебном значении. Обращаясь к паузам в тех случаях, когда они не вытекают прямо и непосредственно из смыслового и синтаксического членения, эта речь вкладывает в них новое смысловое содержание, раскрывающее то, что не сказано в самой речи, опять-таки используя паузу как элемент субъективно-оценочного

---

[1] В. А. Богородицкий, Общий курс грамматики, Соцэкгиз, 1935, стр. 213—216.

порядка. Когда Сальери говорит Моцарту: «Ты выпил!.. без меня?», то ничем не вызванная с точки зрения логической речи, эта пауза вносит в реплику Сальери богатый и не выраженный в словах-значениях смысл.

Интонационная самостоятельность слова сопровождается его эмфатическим выделением и вместе с этим паузой, которую мы можем назвать эмоциональной, аффективной паузой. Эмфатически произнесенная фраза: «Я — никуда — не пойду», именно в паузы вкладывает не выраженный в словах смысл: обиды, гнева, горя, радости и т. д.

6. ТЕМП ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОКРАШЕННОЙ РЕЧИ И ЕЕ ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗОВАННОСТЬ

Интонационная самостоятельность слова связана с более отчетливым его произнесением, *темп эмоционально-окрашенной речи отличается от темпа речи логической*, при возможных отдельных убыстрениях он в целом значительно медленнее. Эмфатически выделенное слово произносится замедленно, как в только что приведенном примере, не говоря уже о том, что эмоциональная речь гораздо богаче паузами. М. Граммон дает следующее сопоставление темпа произнесения звуков речи в прозе и стихе:

c	*é*	*t*	*ai*	*t*	*é*	*p*	*a*	*n*	*ou*	*ie*
11	6	6	6	5	6	13	6	6	6	29
20	13	10	47	13	13	25	14	6	11	59[1]

Здесь дан темп произнесения одной и той же фразы в прозе (первый ряд цифр) и в стихе (второй ряд цифр) в сотых секунды. В этом различии стиха и прозы легко практически убедиться, сравнив количество слов в стихотворном и в прозаическом отрывках, прочитанных в один и тот же отрезок времени.

Каждый звук в слове эмоционально-окрашенной речи является, следовательно, более выпуклым, более заметным. Это очень важно подчеркнуть, потому что здесь мы можем установить еще один существенный признак эмоциональной речи — особый характер ее звучания, ее звуко-

---

[1] M. Grammont, Le vers français, 1923, pp. 100—102, 3-me ed.

вую заметность, возрастающую прямо пропорционально степени эмоциональности речи.

Об этом очень точно говорит Верье: «В поэтическом произношении, в отличие от прозы, артикулируют с большей определенностью, произносят звуки с большим вниманием. Протягивают гласные, чтобы подчеркнуть тембр, выделить естественные и непринужденные созвучия. Эффект возрастает и увеличивается еще в большей мере благодаря повторам-рифмам, ассонансам, аллитерациям, консонансам... тем более что хомофония подчеркивается ударением»[1].

И Граммон и Верье говорят о стихе, но именно потому, что он является образцом эмоционально-окрашенной речи. В живой речи эмоционального типа мы точно так же столкнемся с этим же явлением подчеркнутости звукового строения слова. Фраза: «Я — никуда — не пойду» — в эмоциональной интерпретации, строго говоря, скандируется, каждый слог ее произносится раздельно, выпукло, с той же артикуляционной отчетливостью, о которой говорит Верье. По данным Лаборатории экспериментальной фонетики, длительность слова «осторожно», произнесенного с безразличной интонацией, дает 0,51 секунды. То же слово, произнесенное с волевой интонацией, дает 0,95 секунды. Длительность звуков «ст» в слове «осторожно» в логической интонации составляет в условных единицах 13,0, а в экспрессивной (волевой) интонации 40,0, то есть в 3 раза выше.

Аналогичные соотношения обнаружены и в области контрастности интонациий, то есть величины различия между наиболее высоким и наиболее низким тоном в данной фразе.

Логические интонации дают наименьшую контрастность — в условных величинах — 9,1, а эмоциональные интонации — наибольшую контрастность — 15,0[2].

Весьма интересно наблюдение В. Артемова относительно того, что «средства выражения интонации и воли человека нужно искать, в частности, в анализе произнесения согласных. Эмфатическая значимость согласных носит волевой характер»[3]. Вопрос этот еще только поставлен и требует внимательного изучения. Но для нас существенна самая связь звука и интонации, естественно вырастающая по

---

[1] «Metrique anglaise», v. 1, p. 23.
[2] «Ученые записки МГПИИЯЗ», стр. 17, 20, 21, 25.
[3] Там же, стр. 21.

мере роста экспрессивности интонации. Роль так называемых звуковых повторов в речи (и в стихе) не может быть понята, если мы не свяжем их с общей ее эмфатической устремленностью. Трудно усмотреть какое-либо эстетическое значение в самом явлении повторения отдельных элементов речи. «Много» не значит «хорошо», и сам по себе факт повторяемости однородных звуков ни о чем не говорит. Более того, эта повторяемость представляет собой такое общее языковое явление, что в этом отношении вряд ли можно провести какую-либо грань между самыми «прозаическими» и самыми «поэтическими» произведениями. Дело здесь не в наличии или отсутствии звуковых повторов, а в их *заметности* или *незаметности* в определенной речевой системе. Одна система их «гасит», нейтрализует, другая, наоборот, их оживляет, придает им определенную значимость. В языке логическом они незаметны. В языке эмоциональном они выполняют — в связи с другими его элементами и благодаря им — другую функцию. В самом деле, практически число фонем в каком-либо языке обычно не превышает 60, а часто оно значительно меньше. В русском языке их, например, 39. При наличии огромного количества слов совершенно неизбежны весьма частые повторения однородных звуков в пределах фразы или части ее.

Воспользуемся таблицей встречаемости различных букв русского языка. Звук, как известно, не совпадает с буквой, но для нас в данном случае это несущественно, так как количество вошедших в подсчет букв — миллион[1] — все равно обеспечивает убедительность сопоставления встречаемости различных букв (в процентах):

а—7,4	и—7,4	т—6,5	л—4,1
я—2,1	ы—2,0	н—6,4	к—3,3
о—11,0	й—1,1	с—5,4	м—3,1
е—8,6	у—2,5	р—4,7	д—3,0
э—0,3	ю—0,7	в—4,5	

и остальные — меньше 3,0 каждая.

Таким образом, совпадения звуковой структуры самых различных слов совершенно неизбежны. Группа звуков, обозначаемая буквами а, я, о, е, составляет около тридцати процентов звуков русского языка и, следовательно,

[1] Сб. «Письменность и революция», 1938, т. 1, стр. 75.

заранее мы можем ожидать самых разнообразных звуковых повторов, основанных на этих звуках. Это — факт языка. Говоря о том, что нам встретился человек с *бородой* и с *бороной*, мы вовсе не стремимся выделить эти звуковые повторы, это случайное совпадение, которого мы даже не замечаем, так же как мы не замечаем, например, случайных стихотворных образований в обыденной речи. Фразу «поступил в продажу натуральный виноградный сок» мы никогда не ощутим как стихотворную строку (хорей), ибо она не входит в данном случае в ту выразительную систему, которая сделает заметными в ней ее стиховые свойства. Приведем поучительный пример такой незаметности стиха. Переводчик книги Гюйо «Задачи современной эстетики» (1890) Чудинов дает русский перевод фразы, которой Гюйо иллюстрирует мысль о том, что ритм не может возникнуть в обыденной речи: «Трудно представить себе Журдена, произносящего с соблюдением ритма и размера: «Подай-ка мне ночной колпак» (стр. 125). Легко убедиться в том, что Чудинов, переводя пример аритмической фразы, данной Гюйо, не заметил того, что он буквально опроверг Гюйо, заставив Журдена говорить полноударным четырехстопным ямбом.

Аналогичным образом и повторение однородных звуков само по себе нейтрально в выразительном отношении. Но если оно связано с другими элементами эмоционально-окрашенной речи, то оно — в системе — в свою очередь становится таким элементом, усиливаясь одновременно с усилением эмоциональности, являясь одним из моментов общего эмфатического строя. Поэтому-то роль звуковых повторов не столь непосредственно звуковая, сколько в широком смысле интонационная. Однородные в звуковом отношении фразы (то есть равно насыщенные звуковыми повторами) звучат совершенно различно в зависимости от степени их эмфатичности.

Легко заметить, что чем напряженнее в эмоциональном отношении данный текст, тем отчетливее в нем обнаруживается тяготение слова к интонационной самостоятельности. И именно на этом фоне особое значение начинают приоб етать звуковые повторы. Голос как бы опирается на них при произнесении наиболее значительных, наиболее весомых слов (сравним в просторечии обычное повышение голоса во время разговоров, имеющих эмоциональную окраску, так называемых «крупных разговоров»).

Мы не заметим звуковых повторов в том отрывке из «Медного всадника», где дана передача обыденных размышлений Евгения:

О чем же думал он? о том,
Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь...

и т. д.

Это не значит, что здесь нет звуковых совпадений, они налицо, как налицо они почти во всякой разговорной, газетной и т. п. фразе («О чем — о том, был — беден — был, трудом — должен — доставить» и т. п.). Но поскольку фраза строится на подчеркнуто будничной, тусклой интонации, поскольку она эмоционально ослаблена, постольку звуковые повторы здесь не являются средством выразительности, так как весь отрывок интонационно притушен соответственно его художественному заданию — изобразить будничные, мелкие размышления Евгения.

Наоборот, в том же «Медном всаднике», во «Вступлении», которое построено как эмоционально-приподнятая речь, мы столкнемся с совершенно иным ощущением звуковой структуры слова. Это повышение роли звуковых повторов и основано на изменении интонационного тона отрывка (сравнительно с первым), в котором элемент интонационной самостоятельности слова значительно усилен:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит.
Твоих оград узор чугунный,
Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак, блеск безлунный,
Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампады,
И ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла,
И, не пуская тьму ночную
На золотые небеса,
Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса.
Люблю зимы твоей жестокой
Недвижный воздух и мороз,
Бег санок вдоль Невы широкой,
Девичьи лица ярче роз,

И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.
Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красивость,
В их стройно зыблемом строю
Лоскутья сих знамен победных,
Сиянье шапок этих медных,
Насквозь простреленных в бою.
Люблю, военная столица,
Твоей твердыни дым и гром,
Когда полнощная царица
Дарует сына в царский дом,
Или победу над врагом
Россия снова торжествует,
Или, взломав свой синий лед,
Нева к морям его несет
И, чуя вешни дни, ликует.

Очевидна исключительная приподнятость этого отрывка. Он разбит на ряд периодов, интонационное единство которых подчеркнуто словесным повтором «люблю» (в первом периоде дважды). Нарастание этих периодов создает непрерывное усиление интонационного движения стихотворения. Патетическое обращение к столице, повторяемое в начале каждого периода, почти ораторский жест в строках:

Лоскутья *сих* знамен победных,
Сиянье шапок *этих* медных...—

на которые повествователь прямо как бы указывает читателю, — все это создает исключительную эмоциональную окрашенность речи и вытекающую отсюда ее интонационную выразительность. Каждое слово здесь «на весу», дано «крупным планом». Поэтому-то звуковые совпадения слов получают здесь, в этой интонационной «питательной среде» особенное значение, и выделение, подчеркивание сходной звуковой организации слов позволяет придать им еще большую выразительность, еще большую значительность тому переживанию, через изображение которого Пушкин заставляет читателя непосредственно ощутить величие дела Петра. Поэтому-то «строгий» и «стройный» ощущается как звуковой повтор (а в строке «что мог бы бог ему прибавить» — из размышлений Евгения — «мог» и «бог» мы не воспринимаем как звуковой повтор), поэтому перекличка

«р» и «г» позволяет нам усилить интонационное нарастание слов, передающих восторженное восприятие повествователем Петербурга:

Невы *державное теченье,*
*Бере*говой *ее гра*нит,
Твоих *оград узор чугунный...*

и т. д.

Таким образом, выпуклость, рельефность звуковой структуры слова есть необходимое свойство эмоционально-окрашенной речи, вытекающее из всех остальных ее свойств. Сущность звуковых повторов не столько в нарочитом их подборе[1] (наоборот, нарочитость нас отталкивает, ибо она чужда языку: «Чуждый чарам черный челн, чуждый чистым чарам счастья» и т. п.), сколько в том, что они делаются заметными на основе эмфатической интонации и сами становятся одним из ее элементов.

7. ПОВТОРЕНИЯ И ИХ РОЛЬ

Столь же закономерно вытекает из природы эмоционально-окрашенной речи и ее тяготение к повторениям не только отдельных звуковых комплексов, но и целых слов или частей фразы. Повторение слова есть форма его эмфатического выделения, так как оно требует изменения интонации в сторону усиления или ослабления, ибо эмоционально-окрашенная речь не терпит интонационной, так сказать, тавтологии.

Весьма любопытный пример такого повторения находим у Л. Толстого: «У крыльца уже стояла *туго* обтянутая железом и кожей тележка с *туго* запряженною широкими гужами сытою лошадью, в тележке сидел *туго* налитый кровью и *туго* подпоясанный приказчик».

Если в речи логической мы, как правило, не имеем дела с повторением слов, ибо оно не имеет смысла, удвоение термина ничего не может ни прибавить к его значению, ни убавить, то эмоциональная речь, наоборот, безусловно

---

[1] Очень поучительно в этом отношении замечание Александра Блока, что «Бальмонт и вслед за ним многие его современники *вульгаризировали* аллитерацию» (Записные книжки А. Блока, «Прибой», 1930, стр. 49).

тяготеет к повторениям, создающим опору для интонационного движения.

Вандриес справедливо говорит о повторении, что «его исходную точку мы видим в волнении, сопровождающем выражение чувства, доведенного до его высшего напряжения»[1].

Построения типа:

...постой,
Постой, постой!.. ты выпил!.. без меня?—

не требуют особенного разбора для того, чтобы ощутить в них это напряжение.

Эти словесные повторения, в частности, поучительны и в том отношении, что они одновременно являются и звуковыми повторами и, следовательно, особенно отчетливо обнаруживают интонационный смысл звуковой симметрии речи.

Но повторение слов — лишь частный случай общего стремления речи эмоционального типа к повторениям, к нагнетанию однородных и в то же время различествующих в силе элементов.

Мы легко можем наблюдать синтаксические повторения, столь характерные, например, для Гоголя: «Все перессорились: дворяне у нас живут между собою, как кошки с собаками; купцы между собою, как кошки с собаками; мещане между собою, как кошки с собаками; крестьяне между собою, как кошки с собаками». Или: «Если есть во мне какая-нибудь капля ума, свойственного не всем людям, так это оттого, что всматривался я подольше в эти мерзости. И, если мне удалось оказать помощь душевную некоторым близким моему сердцу — так это оттого, что всматривался я подольше в эти мерзости. И, если, наконец, приобрел к людям любовь не мечтательную, но существенную — то это все же, наконец, от того же самого, что всматривался я подольше в эти мерзости».

Аналогичную роль играют повторения однородных интонационных построений типа «Стансов» Пушкина («Брожу ли я...»), и это совершенно понятно, потому что именно наличие известной симметрии позволяет с особенной силой ощутить появление всякого нового элемента во всей его выразительной отчетливости.

[1] «Язык», Соцэкгиз, М. 1937, стр. 147.

8. ЭКСПРЕССИВНАЯ РЕЧЬ КАК СИСТЕМА

В обзоре особенностей экспрессивной речи, сделанном в предшествующих разделах, мы ни в какой мере не стремились к сколько-нибудь полному ее охвату. Нам важно было понять ее как систему взаимно связанных и друг друга обусловливающих элементов речи. Нам важно было выделить в ней основные, на наш взгляд, моменты для того, чтобы найти в живом реальном языке тот источник, который питает стихотворную речь.

Выше мы уже говорили о том, что субъективно-оценочное начало в эмоциональной речи определяет собой все стороны ее интонационной организации. Понятие эмоциональной, эмоционально-окрашенной речи, речи эмоционального типа, однако, не вполне терминологически удобно, поскольку допускает более или менее расширительные толкования. Элементы эмоциональности есть и в логической речи, и в разговорной речи, и т. д. Вопрос о степени эмоциональности в связи с этим может получать относительно произвольную трактовку. В то же время одной из основных форм проявления эмоциональности является экспрессивная интонация, обладающая уже относительно объективными признаками, то есть определенным типом интенсивности, темпа, мелодики, тембра и т. д. Поэтому мы в дальнейшем, может быть и несколько упрощая вопрос, будем говорить об экспрессивной речи, поскольку ее признаки могут быть уловлены с большей отчетливостью.

В основе экспрессивной речи лежит смысловая самостоятельность интонации. Она определяется субъективно-оценочным отношением говорящего к предмету речи. Другими словами, за экспрессивной интонацией мы ощущаем ее носителя. С одной стороны, экспрессивность интонации проявляется в конкретных свойствах речи, о чем мы выше уже говорили: увеличивается длительность произнесения звуков и слов, меняется соотношение высоких и низких тонов, их контрастность, резко усиливается количество пауз и их качество (синтаксическая немотивированность). Слово приобретает интонационную самостоятельность, и звуковой его состав получает особую ощутимость — эмфатичность, имеющую, так сказать, конструктивное значение.

Понятно, что в живой речевой практике речь экспрессивного типа дает самые различные градации, выступает

во взаимодействии с речью иного, не экспрессивного типа, и т. д. Мы здесь говорим о наиболее отчетливых ее формах, о предельно ясном ее выражении, в свете которого мы можем ориентироваться в разнообразных оттенках ее практического осуществления в жизни. Практически эта экспрессивность речи может проявляться в бесконечно многообразных направлениях, в зависимости от качества ее эмоционального содержания. Но во всех этих случаях за ней с той или иной степенью отчетливости будет возникать конкретный носитель данной экспрессивной интонации, субъект речи, угол зрения которого на то, о чем он говорит, определяет смысловую самостоятельность этой интонации. Чувства гнева, негодования, презрения, радости, сочувствия, грусти и пр., и пр., определяемые и теми явлениями объективной действительности, которые призывают к жизни, и данным субъективным отношением к этой действительности, будут иметь каждый раз совершенно различное и неповторимое выражение, восходящее тем не менее к единому источнику — к экспрессивной речи.

Особое значение этот тип речи имеет для художественной литературы, язык которой необходимо связан с характерами, в ней изображаемыми[1]. Наиболее очевидно это в драматургии, где перед нами и выступают только характеры, обнаруживающие себя в языке. В прозе перед нами, наряду с эпически обрисованными ха актерами, требующими, как и в драматургии, индивидуальной речевой характеристики, всегда проступает и образ повествователя (иногда более, иногда менее ощутимый), проявляющий себя в индивидуально-окрашенной, так называемой авторской речи. В лиро-эпическом жанре налицо также и эпически обрисованные характеры и повествователь — лирический герой. Наконец, в лирике нет развернутого характера, но есть с исключительной остротой показанное его индивидуальное состояние — конкретное переживание, требующее соответствующих форм экспрессивной речи.

---

[1] Р. Вальц, широко развивая положение об эмоциональной основе поэзии, говорит, что «первоначальным ядром является эмоция; это в ней, и только в ней, следует искать живой след того, что так общо и так неопределенно называют поэтическим вдохновением... Эмоция... первый и единственный источник всей поэзии, как всего искусства» (R. Waltz, La création poétique, Paris, 1953, pp. 54, 57).

Когда мы читаем в «Мертвых душах» Гоголя: «В дорогу! в дорогу! прочь набежавшая на чело морщина и строгий сумрак лица!», то видим здесь характерные черты экспрессивной интонации: интонационную самостоятельность слова, паузы, ощутимый звуковой состав слова, звуковые повторы и т. д. Но вслед за тем интонация меняется: «Разом и вдруг окунемся в жизнь, со всей ее беззвучной трескотней и бубенчиками, и посмотрим, что́ делает Чичиков.

Чичиков проснулся, потянул руки и ноги и почувствовал, что выспался хорошо. Полежав минуты две на спине, он щелкнул рукою и вспомнил с просиявшим лицом, что у него теперь без малого четыреста душ».

Многообразие повествовательных планов, характерное для прозы, сказывается в том, что экспрессивная интонация входит в повествовательную ткань лишь как одно из слагаемых и не является, так сказать, доминантой повествования, и в самом ее пересечении с интонациями иного типа, в контрастности этого пересечения, пример которого дает проза Гоголя, прозаик находит новые средства выразительности.

Равным образом и в речи персонажей драматических произведений многогранность сюжетных и психологических ситуаций сказывается в эпизодичности обращения к экспрессивной форме речи.

9. СТИХ И ЭКСПРЕССИВНАЯ РЕЧЬ

По основным своим особенностям стих также относится к рассмотренному нами типу экспрессивной речи, но это еще не отграничивает его от других форм художественно-литературного повествования, к ней тяготеющих. Экспрессивная окраска стихотворной речи является в этом отношении не видовой, а только еще родовой особенностью стиха. Правда, уже и здесь можно отметить его существенное видовое отличие: экспрессивная интонация является в нем не частной, не равноправной, объективной, грамматической интонацией (в различных ее проявлениях — в научной, деловой, разговорной и тому подобной речи), а основной, доминирующей, конструктивной формой.

Но этого было бы недостаточно, если бы она не объединялась и не находила себе опору в ритмической организации речи. Только в единстве этих двух составляющих воз-

никает то, что мы называем стихом. Но сразу же необходимо подчеркнуть, что если стихотворная речь ритмична, то не всякая ритмичная речь стихотворна. Ритм есть необходимое условие для возникновения стиха в его развитой форме. Но специфика стиха не сводится к ритму. Лишь при условии единства экспрессивной интонации, как доминанты речи, и ритма мы можем говорить о стихе. Поэтому стихотворные грамматики и тому подобные прикладные применения стиха лишены всякой художественности не только потому, что в них нет поэтического содержания, но и потому, что в них ритм не связан с экспрессивной интонацией, то есть не превращается в стихотворную речь по существу.

Попытки рассматривать ритм как самостоятельную выразительную, эстетически воздействующую категорию, как это делал, например, Овсянико-Куликовский, считавший, что ритм сам по себе вызывает особую «лирическую эмоцию» — «чувство очарования, упоения, восхищения, восторга»[1], совершенно неправомерны. Они неправомерны и потому, что ведут к отказу от представления о целостности художественной формы и о единстве ее содержания, приписывая каждому отдельно взятому элементу формы самостоятельное эстетическое значение. Они неверны и потому, что понятие ритма подменяется по существу понятием стиха, поскольку ритмическая схема стихотворной речи, взятая сама по себе, как последовательность, скажем, ударных и неударных слогов, теряет выразительное значение[2].

Ритмическая организация речи — необходимое, но не единственное условие существования стиха. Столь же необходимым условием является экспрессивность стихотворной речи, при этом — в отличие от прозы — экспрессивность доминантная, то есть подчиняющая себе интонации другого типа, а не равноправная с ними.

---

[1] Д. Н. Овсянико-Куликовский, Теория поэзии и прозы, ГИЗ, 1923, стр. 10.

[2] Аналогичную позицию занимает А. Бергсон, полагающий, что ритм «баюкает и усыпляет» слушателя и заставляет его видеть то, что хочет поэт. Доводя до предела эту идею об эстетической самостоятельности ритма, который сам по себе уже определяет характер восприятия произведения, А. Морье говорит о «черном ритме», о «пурпурном ритме» (указ. соч., т. 2, стр. 263; т. 1, стр. 111, 116, 117) и т. п.

Этому положению, на первый взгляд, может быть противопоставлено указание на то, что и в стихотворной речи мы встречаем весьма часто обороты, казалось бы не требующие сами по себе экспрессивной интерпретации. Когда мы читаем у Блока:

Розы — страшен мне цвет этих роз,
Это —рыжая ночь твоих кос?
Это — музыка тайных измен?
Это — сердце в плену у Кармен? —

то для нас очевидна обязательность экспрессивной интонации, которая вытекает здесь из всего строя речи и им подсказывается.

Но в строках того же Блока:

Собака под ноги суется,
Калоши сыщика блестят,
Вонь кислая с дворов несется,
И «князь» орет: « Халат, халат!» —

перед нами как будто лишь грамматическая интонация. Но все дело в том, что эти строчки (даже отвлекаясь от их иронически-экспрессивного подтекста) уже включены в общую экспрессивную атмосферу и воспринимаются под тем же знаком экспрессивности, которым отмечено данное произведение как поэтическое целое. Поэтому мы и в этих строках найдем и ощутимость звукового состава слова, и особый темп его произнесения, и подчеркнутость пауз, и т. д. Фраза «Зато читал Адама Смита» будет в стихе прочитана совершенно иначе, чем в прозе, то есть в экспрессивном «ключе». И в прозе мы не ощутим и ее ритмичности (то есть расстановки ударений на четных слогах). Самый ритм становится ощутимым именно в экспрессивной речи. Поэтому в прозе «гаснут» строки, которые в стихе мы прочитали бы как стихотворные. И мы уже не замечаем, что «Мертвые души» Гоголя начинаются чисто «северянинскими» строками:

В ворота гостиницы
Губернского города...[1]

Поэтому ритмическую организацию стиха можно осмыслить лишь в единстве с экспрессивной организацией стиха в целом.

[1] Пример М. П. Штокмара.

Итак, рассматривая стих как целостный выразительный комплекс, включающий в себя определенную систему интонаций, пауз, звуковых повторов и т. д., мы должны прежде всего проверить, в какой мере особенности экспрессивной речи наличествуют в стихе.

Это не значит, что мы вообще отождествляем стихотворную речь с экспрессивной. В дальнейшем мы остановимся на том, что характеризует именно стихотворную речь. Но нам важно установить те языковые корни, из которых вырастает такое своеобразное явление, как стих.

В зависимости от исторической обстановки, от свойств данного языка и т. д. каждая система стихосложения своеобразна и в известной степени неповторима. Но мы вправе предполагать, что в каждой из них по-своему проявляются общие закономерности, которые определяют то общее всем культурам явление, что художники обращаются к стиху. И если мы сможем эти закономерности вскрыть, то мы получим возможность разобраться и в многообразии поэтических явлений, каковы бы ни были их исторические различия.

10. ИНТОНАЦИОННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХА

Рассмотрим прежде всего интонационную структуру стиха. Не приходится особенно аргументировать то положение, что это прежде всего экспрессивная интонация, несущая в себе внутреннее содержание речи. Не случайно Фет стремился к тому, чтобы «без слова сказаться душой было можно».

Обратимся к системе пауз стихотворной речи. Как уже говорилось, экспрессивная речь характеризуется чрезвычайно высоким количеством пауз сравнительно с речью логической. С этим же мы сталкиваемся и в стихе.

В прозе Пушкина, как известно отличающейся крайней лаконичностью, число пауз относится к числу слов примерно, как 1:4. В стихе Пушкина соотношение иное — примерно 2 : 5. Так, в начале «Капитанской дочки» на первые четыреста слов приходится восемьдесят с лишним пауз (21,0% к числу слов), тогда как на первые четыреста слов «Медного всадника» приходится сто шестьдесят пауз, то есть почти вдвое больше.

Уже то обстоятельство, что стих расчленяется на крат-

кие строки, после которых следует пауза (или обычного синтаксического типа, или экспрессивная), приводит к значительно более ощутимой насыщенности стиха паузами.

Вдали огонек за рекою,
Вся в блестках сияет река,
На лодке весло удалое,
На цепи не видно замка.
Никто мне не скажет: «Куда ты
Поехал, куда загадал?»
Шевелись же, весло, шевелися.
А берег во мраке пропал.

Фет

За исключением пятой строки, паузы на концах строк нормально синтаксического типа, но краткость фраз (или самостоятельность частей их) определяет частоту этих пауз. А это уже придает речи эмоциональный оттенок. Или:

Голубоватым дымом
Вечерний зной возносится,
Долин тосканских царь...
Он мимо, мимо, мимо
Летучей мышью бросится
Под уличный фонарь...

Блок

Здесь лексика сама по себе не раскрывает еще смысла фразы. Но частота пауз, рвущих речь на краткие отрезки, придает ей тревожный и напряженный характер и соответствующим образом окрашивает переживание, которое обрисовано в стихотворении.

Наряду с частотой пауз для эмоциональной речи характерно и особое качество их, повышенная экспрессивность, не вытекающая непосредственно из логического строя речи. Примером таких пауз в стихе являются так называемые переносы (enjambements или rejets). Перенос и есть экспрессивная пауза в конце строки (или полустишия), возникающая независимо от синтаксического строя речи. Экспрессивность же конечной стиховой паузы ощутима даже и в случае отсутствия переноса, как уже говорилось. М. Пришвин дает очень интересный пример экспрессивного воздействия конечной паузы. Рассказывая об исполнении плакальщицей надгробного плача, он пишет:

«Я оглянулся на старика, он плакал... Улыбаясь сквозь слезы, стыдливо и виновато, он мне потихоньку сказал: «Не могу я этого ихнего вопу слышать; как услышу, так

и сам завоплю... не могу...» Все женщины в избе плакали. И даже молодой парень как-то уж очень неестественно повернул свое лицо в угол.

Мне было неловко... знал бы я, что даже в обыденной жизни надгробная песня может вызвать такое серьезное чувство, то, конечно, не стал бы просить Максимовну вопеть при людях. Но она все вопела и вопела... Вслушиваясь в плач вдовы по мужу, я понял, что тоскливое чувство вызывалось, главным образом, маленькими паузами в каждом стихе. Спев несколько слов, она останавливалась, всхлипывала и продолжала»[1].

Эта роль паузы естественно резко возрастает в случае переноса. Гюйо справедливо замечал, что благодаря переносам «стих вмещает более идей, больше чувств, в нем собирается, так сказать, более скрытой эмоции, более нервной силы...»[2] Само обращение к переносу говорит о том, что в данном месте мы имеем дело с определенным эмоциональным узлом. Так, в цитированном стихотворении Фета перенос возникает как раз там, где чувство одиночества достигает высшего напряжения:

Никто мне не скажет: «*Куда ты*
Поехал, куда загадал?»

Само же качество экспрессивности, определяющее тот выразительный характер, который благодаря переносу получает строка, является величиной переменной и зависит от контекста.

Рассмотрим ряд примеров. В каждом из них мы имеем дело с переносом, но эмоциональный смысл этого переноса и, следовательно, само его звучание различны, в зависимости от контекста, от того психологического содержания, которое в него вложено.

1. В пушкинском «Тазите» описывается обряд похорон:

В долине той враждою жадной
Сражен наездник молодой,
Там ныне тень могилы хладной
Воспримет труп его немой...

Уж труп землею взят. *Могила*
Завалена.

---

[1] «В краю непуганых птиц». Очерки Выговского края, СПб. 1913, стр. 47, 48.

[2] «Задачи современной эстетики», СПб. 1890, стр. 136.

Момент высшего напряжения подчеркнут резкими эмоциональными паузами, выделяющими слово «могила».

2. Появляется старик с Тазитом, говорящий Гасубу, что он привел ему другого сына, у него воспитывавшегося:

> Умолкнул. *Смотрит торопливо*
> *Гасуб* на отрока.

Здесь характер переноса уже иной.

3. Далее Тазит рассказывает отцу, что он видел убийцу брата:

> Где был ты?
> Около *станиц*
> *Кубани*, близ лесных границ.
> . . . .

Здесь мучительная пауза, как будто не отвечающая безобидному смыслу слов, придает речи совершенно новый оттенок, предваряет то, что еще не сказано.

Тазит знает, что грозит ему, когда отцу станет известно, что он не отомстил убийце брата. И все же он обо всем рассказывает старику. Мучительное предчувствие неизбежного столкновения с отцом уже охватило его. Его голос дрожит от волнения, хотя он еще ничего не сказал о встрече. И контраст незначащих слов и взволнованной интонации и осуществляется в ненужном как будто переносе. Уже по тому, как Тазит произносит слова:

> ... около *станиц*
> *Кубани*, —

мы понимаем, что что-то произошло, что назревает новый конфликт его с Гасубом. Эмоциональная пауза раскрывает то, что не сказано, а иногда и не может быть сказано словами.

4. Состояние Тазита, понимающего гнев отца и их моральную чуждость друг другу, раскрывается именно в характере речи:

> . . . . где голова его?
> Тазит!—мне череп этот *нужен*,
> *Дай нагляжусь*!
> Убийца *был*
> *Один*, изранен, безоружен...

Перед нами своеобразная гамма переносов различного экспрессивного значения, отвечающая гамме стоящих за ними переживаний.

В «Домике в Коломне» мы также находим переносы, но уже в совершенно иной выразительной функции, отвечающей задаче иронического повествования:

1. В ней вкус был образованный. *Она*
Читала сочинения Эмина.

Выразительный смысл этой как будто ничем не мотивированной паузы основан на резком контрасте этих строк: утверждение об образованности Параши обосновывается тем, что она читала третьестепенного автора XVIII века — Эмина, то есть по существу опровергается. Размах первой строки, поднятой паузой, комически разрешается во второй строке.

О смерти кухарки говорится:

2. Об ней жалели в доме, всех же *боле*
Кот Васька.

Тот же самый тип комического переноса, неожиданно разрешающего создавшееся после паузы ожидание.

В «Графе Нулине» мы наблюдаем ряд переносов, передающих интонации бытового диалога:

1. Ага! Хотите ли послушать
Прелестный водевиль? — И *граф*
Поет.
2. Он говорил, что граф *дурак*,
Молокосос.

В маленьких трагедиях Пушкина мы встречаем образцы трагических переносов, пауз, за которыми стоят большие и глубокие страсти:

1. Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, *то же*
Я чувствую, что чувствовать *должны*
Они, вонзая в жертву нож: *приятно*
И страшно вместе.

2. Кто знает, сколько горьких воздержаний,
Обузданных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных *мне*
Все это стоило.

3. И я был прав! И наконец *нашел*
Я моего врага.

Нет смысла пытаться построить какую-либо «шкалу» переносов по их выразительным свойствам, поскольку практически их вариации бесчисленны. Важно понять, что перенос передает внутреннее содержание речи, варьируя в зависимости от ее экспрессивности, от быта и комизма до высочайшего трагизма.

В зависимости от степени и типа эмоциональности стиха будет изменяться и отношение ее к переносам и, главное, качество их.

Чрезвычайно поучительно распределение переносов в «Медном всаднике»[1]. Сквозь поэму проходят две повествовательные темы: тема Петра и тема Евгения. О Петре говорится в плане патетической риторики, в духе традиции оды XVIII века. Тема же Евгения построена на простой, человечной, сочувственной и резко экспрессивной интонации. Соответственно с этими двумя интонационными линиями повествования мы заранее можем предположить, что в «Медном всаднике» мы столкнемся с разным отношением к переносам в теме Петра и в теме Евгения, причем постольку эмоциональный характер имеет тема Евгения, поскольку в ней можно предположить особенное тяготение к ним. И в самом деле, распределение переносов в поэме имеет совершенно определенный характер: в то время как тема Петра содержит всего 4,0% переносов, тема Евгения дает исключительную ими насыщенность—27,7%!

Стихотворная речь не только количественно богата паузами, но и насыщена такими паузами, которые, не будучи свойственными речи логической, в то же время чрезвычайно характерны для речи экспрессивной. В этом отношении стих бесспорно ярчайшая форма экспрессивной речи.

11. ИНТОНАЦИОННАЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТЬ СЛОВА В СТИХЕ

Насыщенность стиха паузами неизбежно приводит к тому, что он членится на гораздо большее число интонационно самостоятельных частей сравнительно с логической речью, поскольку интонационная самостоятельность слова или части фразы поддерживается паузами. То, что мы выше

---

[1] См. главу VIII второй части.

обозначили как интонационную самостоятельность, адекватность фразе (*фразовость*) слова, возникающую в связи со стремлением экспрессивной речи к краткости, в стихе обнаруживается в полной мере. Вспомним, например, одну из реплик Бориса Годунова: «Смешно? А? Что? Что ж не смеешься ты?» Первая часть строки состоит из кратких и интонационно самостоятельных частей, весьма богатых по их внутреннему содержанию.

К непосредственному значению слова стих добавляет ту экспрессивность, которая насыщает его внутренним содержанием, придает ему новую значимость, делает его гораздо более весомым, чем прозаическое слово. Описание Полтавского боя у Пушкина представляется чрезвычайно выразительным:

Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет.
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть, и ад со всех сторон.

Но, если мы аналогичным образом построим описание боя в прозе, оно окажется недостаточным, сухим и кратким. В стихе же оно полновесно, так как здесь значение слов настолько обогащено экспрессивной интонацией, что перед нами не описание боя и тем более не звуковое воспроизведение грома пушек и т. п., а переживание боя, увлекающее нас своей напряженностью и остротой, своей субъективной конкретностью. В этом — художественный смысл интонационной самостоятельности слова в стихотворной речи. Слово в стихе — это *слово-переживание*.

Стихотворная строка сплошь и рядом распадается на ряд отдельных слов, произносимых с той интонационной завершенностью, которая присуща фразе. Отчетливее всего это можно наблюдать в стихе Маяковского:

«Приду в четыре»,—сказала Мария.
Восемь.
Девять.
Десять.

Эти слова стоят отдельно потому, что в них вложено богатое внутреннее содержание, потому, что в них дано огромное интонационное нарастание, превращающее их в самостоятельные значимые части речи.

Эмфатичность, интонационная самостоятельность слова есть общее свойство стихотворной речи, но она приобретает свой индивидуальный характер в каждой поэтической системе, в зависимости от ее особенностей, от характеров, ею изображаемых, от данного типа языковой культуры и т. п. Исключительная напряженность языка и стиха Маяковского, закономерно вытекавшая из его общего идейного отношения к жизни, из его страстного характера революционера, который шел «площадям себя вылить», естественно приводила к тому, что эта эмфатичность слова приобретала у него наиболее острые и отчетливые формы. Но это было лишь частным, хотя и крайне ярким и односторонним проявлением общих тенденций, присущих стиху. Строка Блока:

Ночь, улица, фонарь, аптека...—

точно так же основана на интонационной самостоятельности слов, действенных не столько по их значению, сколько по их внутреннему содержанию. Строка Мильтона: «Rocks, caves, lakes, dens, logs, fens and shades of death» — в такой же мере основана на выделении индивидуально значимых слов, как стихи Маяковского.

В тенденции слово в стихе всегда имеет интонационную самостоятельность, это видно хотя бы из того, что в стихе словораздел имеет совершенно иное значение, чем в прозе, и тем более в обыденной речи, где он сплошь и рядом вообще неощутим. И чем значительнее в стихе «коэффициент» эмфатичности, тем более веским становится стиховое слово:

Und Freud' und Wonne
Aus jeder Brust!
O Erd', o Sonne!
O Glück, o Lust!

Гете

Часты такие построения у А. Блока:

О, песня! О, удаль! О, гибель! О, маска!

или

О, город! О, ветер! О, снежные бури!

или

И утро длилось, длилось, длилось.

Эта весомость слова, становящегося по своей значительности равным целому предложению, есть общее свой-

ство стиха и Пушкина, и Маяковского, и других. Строка Пушкина, заканчивающая стихотворение «Ненастный день»:

Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;
. . . .
Но если . . . . —

дает образец исключительно сильного выделения слова, несущего в себе богатейшее внутреннее содержание. Но в каждой индивидуальной поэтической системе будут свои формы использования этой интонационной самостоятельности слова. Поэтому никакой «искусственности» в силлабо-тоническом стихе, существующем в русской поэзии уже двести лет и нашедшем себе гармоническое выражение в творчестве Пушкина, конечно нет. Эта система требует иных, чем это было у Маяковского, интонационных норм и не столь резко подчеркивает эмфатичность слова. Но по существу и в ней мы имеем дело с этим важнейшим отличием эмоциональной речи.

Поэтическое слово, строго говоря, всегда выделено в той или иной мере. Замедленность темпа, ощутимость его звуковой структуры, тот факт, что стих делит речь на краткие отрезки, окаймленные паузами, — все это определяет уже известную выделенность слова в стихе, можно сказать, что в стихе оно живет иначе, чем в прозе. В принципе слово в стихе является самостоятельной единицей повествования, тогда как в прозе такой единицей является фраза. Ясно, что в живом художественном тексте мы найдем бесчисленные примеры, говорящие о том, что и в прозе могут быть случаи фразовости слова, а стих может строиться на фразе прозаического типа. Но в пределе, в наиболее последовательных своих проявлениях стих речевого типа будет тяготеть к слову, и чем выше, как мы уже говорили, выразительность данного произведения, тем отчетливее это обнаруживается:

Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет.
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть, и ад со всех сторон.

Здесь — высшая напряженность повествования.

Нам не приходится останавливаться на звуковой структуре стиха, так как он издавна славится своей организованностью в этом отношении, хотя ее, как мы уже указывали, обычно неправильно интерпретируют. Важно только подчеркнуть, что звуковая ощутимость, заметность слова не есть нечто самодовлеющее по своей художественной значимости, а представляет собой один из необходимых элементов эмоциональной речи, не существующий без других ее элементов. Наиболее отчетливый пример этого дает рифма, являющаяся, с одной стороны, наиболее ярким звуковым комплексом в стихе, а с другой стороны — и словом, наиболее подчеркнутым, выделенным. В речевом стихе в пору его формирования ритмическая его организация, по всей вероятности, начиналась в известной мере с рифмы (об этом во 2-й главе второй части).

Маяковский писал, что «рифма возвращает нас к предыдущей строке, заставляет вспоминать ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе. Я всегда ставлю самое характерное слово в конце строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало... Рифма связывает строки, поэтому ее материал должен быть еще крепче, чем материал, пошедший на остальные строки»[1].

Таким образом, в рифме эта комплексность, связь звуковой ощутимости со смысловой, ритмической и интонационной, особенно отчетлива. Конечно, это не значит, что дело обстоит всегда и везде именно так. Некоторые поэтические школы и отдельные поэты сплошь и рядом используют рифму иначе и зачастую обессмысливают ее. Но это вообще не означает равноправности их устремлений с основными тенденциями поэзии, а говорит лишь об отклонении от этих тенденций в ущерб их творчеству. Поэтому, если мы практически и встречаемся со случаями, когда, по выражению Байрона, рифма, подобно мощному пароходу, увлекает поэта против течения здравого смысла, то это не нарушает нашего представления об общих закономерностях, ею управляющих. Опять-таки характер экспрес-

---

[1] В. Маяковский, Как делать стихи, Сочинения, т. 10, 1941, стр. 235—236.

сивности определяет и силу звучания стиха (оставляя в стороне всякого рода нарочитые построения, примеры чего мы выше приводили) и тем самым отношение к рифме той или иной поэтической системы, характер ее рифмовки. Рифма является ярким примером целостности, нерасторжимой связи всех выразительных средств стиха.

Очевидна ее роль как *звукового* повтора. Но это — повтор с *ритмической* функцией, он отмечает конец ритмического ряда и тем самым резко усиливает ритмичность речи (поэтому неправомерны термины: «начальная рифма», «внутренняя рифма». Это — звуковые повторы, не имеющие ритмической функции). Слово, попадающее в рифму, получает подчеркнутую *интонационную* окраску и, стало быть, должно, так сказать, ее заслужить. Рифма — в тенденции — это наиболее значимое слово (не случайно ранняя русская рифма, да и не только русская — это глагольная рифма: глагол наиболее действенное слово во фразе), она имеет определенное *лексическое* значение.

Таким образом, римфа является своеобразным пересечением основных, так сказать, силовых линий выразительной структуры стиха: лексики, интонации, ритма, звука. Правда, рифма не всегда обязательна для стиха. Но в белом стихе самый отказ от рифмы воспринимается на фоне рифмы, которую заменяет известный порядок в расположении клаузул. А системы напевного стиха (античный, русский былинный) ее вообще не знают, поскольку они восходят к музыкально-речевой основе, а рифма — явление речевого стиха. В ней нет ничего в принципе чуждого реальному языку. Та масса естественных, первичных речевых повторов, которая наличествует в языке, в эмоциональной речи является материалом, используемым для эмфатического построения фразы. Повторение слов, близких по звучанию и по смыслу, повторение одинаковых грамматических форм, например глагольных, — все это непосредственно дано в языке. Достаточно вспомнить о пословицах и поговорках, чтобы убедиться в этом естественном возникновении звуковых повторов и рифм в языке:

«Еду, еду — следу нету, режу, режу — крови нету» — вот образец звуковой организованности речи, основанный на простейших повторениях значимых слов, на параллельности синтаксических форм, рождающих и ярко ощутимое звуковое построение.

13. РИТМ

Мы до сих пор рассматривали те элементы стихотворной речи, которые находили себе аналогию в самом языке, той его модификации, которую называют эмоциональной речью. Как видим, эта аналогия оказывается значимой для всех основных особенностей стиха; его типические особенности: интонационная выделенность слова, насыщенность паузами, экспрессивность пауз и интонаций, замедленность темпа, звуковая ощутимость, повторения слов и других элементов речи, — все это выходит из того языкового источника, который мы называем эмоциональной речью. В стороне как будто оказывается стихотворный ритм, представляющийся чуждым практической речи. Однако и ритм вовсе не является инородным языку и тем более языку эмоциональному.

Следует с самого начала уточнить содержание, которое мы вкладываем в понятие ритма. У нас до сих пор зачастую трактуют его слишком широко и расплывчато, употребляя понятие ритма почти идентично понятию стиха и связывая с ритмом вообще представление об эмоциональной и художественной организации речи. Упоминавшиеся выше работы Гюйо о ритме страдают, в частности, такой излишне широкой трактовкой ритма, идентичной, в его понимании, вообще эмоциональности.

Нужно поэтому с самого начала четко договориться о *различии между ритмичностью и ритмом*, чтобы в дальнейшем их не смешивать. Точно так же нужно провести четкое различие *между ритмом и художественной организованностью речи* литературного произведения вообще.

Нам точно так же нужно подчеркнуть, во избежание терминологической путаницы, неправомерность разговоров о ритме прозы, как о чем-то однородном ритму стиха. Это важно потому, что неясность содержания, которое вкладывается в понятие ритма прозы, приводит к ряду ошибок как исследовательского, так и творческого порядка. Основным признаком ритма является прежде всего закономерная повторяемость однородных явлений;[1] отсюда —

[1] Этот момент подчеркнут уже в самом первом известном нам определении ритма, данном Аристоксеном: «Если ощущаемое нашим чувством движение таково, что распадается в каком-нибудь определенном порядке на более мелкие отделы, то это называется ритмом» (цит.: Вестфаль, Искусство и ритм, «Русский вестник», май 1880 г., стр. 241).

определение ритма прозы мыслится как установление такой повторяемости. Однако *в прозе мы имеем дело лишь с первоначальной ритмичностью, не переходящей в ритм сколько-нибудь отчетливого строения*. Верье в своем исследовании английского стиха совершенно прав, когда говорит, что «le rythme de la prose n'est il qu'une ebauche de rythme» (ритм прозы есть не что иное, как набросок ритма), обозначая этим именно первоначальную ритмичность прозы. Очень точно разъясняет это профессор Таверне, который говорит, что ритмичность прозы, сравнительно со стихом, «текуча, неустойчива, бесконечно изменчива и переменна; затруднительно и большею частью невозможно подвести ее под какие-либо нормы (règles précises), выразить ее организацию. Ритм стиха, наоборот, точен»[1].

В прозаическом повествовании мы имеем дело с иными, чем в стихе, повествовательными средствами. Проза не нуждается в подчеркнутом ритме, так как она дает и речь персонажей и авторскую речь, в большей мере приближающиеся к разговорной речи, поэтому-то в одинаковой мере бесполезны и многочисленные попытки исследователей разложить ее на ритмические отрезки и попытки писателей внести в нее ритмическую организацию, приближающуюся к стиху; это придает повествованию искусственный, манерный, монотонный характер, как, например, в прозе А. Белого, в «Перемене» М. Шагинян и т. д., где повествование подчинено определенной ритмической норме — трехсложному размеру, например у Шагинян (см. табл. на стр. 56).

Легко заметить, что за незначительными исключениями (строки 2-я, 5-я), весь отрывок построен так, что ударения располагаются через два слога на третий, то есть на слоги 3-й, 6-й, 9-й, 12-й и 15-й («Вместе с Яковом Львовичем ели румяные пышки»). Здесь нет какого-то особого ритма прозы, а есть механическое перенесение на прозу особенностей стиха, причем это перенесение не вытекает из характера повествования, а является чисто внешним, произвольно навязано тексту, то есть вредит художественному впечатлению, а не помогает ему.

Таким образом, «ритм прозы» как определенный термин не имеет четкого содержания, расплывчат, обозначает вообще организованность художественной речи. Это упо-

---

[1] A. Taverney, La versification du français moderne, 1926, p. 9.

Строки	Слоги																
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
1	Я	ков	Льво	вич	снял	с пол	ки	жес	тян	ку,							
2	где	хра	ни	лась	серо	ва	та	я	соль,	—	и	по	дал	то	ва	ри	щам.
3	Те	о	чи	сти	ли	стол,	при	гла	си	ли	са	дить	ся	и	друж	но	
4	вме	сте	с Я	ко	вом	Льво	ви	чем	е	ли	ру	мя	ны	е	пыш	ки	
5	—	из	пре	сно	го	тес	та,	посы	па	я	их	соль	ю,	по	том		
6	за	ку	ри	ли	ма	хор	ку.	В рев	ко	ме	на	Я	ко	ва	Льво	ви	ча
7	по	до	зри	тель	но	гля	ну	ла	де	вуш	ка	в ша	пке	у	ша	стой	

требление термина «ритм» в широком смысле весьма распространено, но в силу известной метафоричности, которая несомненна при таком расширенном его понимании, крайне неудобно. Поэтому нам и нужно договориться о четком содержании, которое мы вкладываем в понятие *ритма* в отличие от *ритмичности* и, с другой стороны, от *ритма в широком его понимании* как организованности речи вообще. Организованность есть общий признак речи в художественной литературе. Ритм есть частный случай этой организованности, вид ее, который мы наблюдаем именно в стихе. Вот о стихотворном ритме мы и будем говорить в дальнейшем.

14. ТЕОРИЯ СТОП

Ритм возникает в результате *закономерного чередования* каких-либо *однородных* (соизмеримых) единиц, то есть законченных, определенных явлений. Самое слово ритм происходит от греческого глагола «reo» — течь, литься. Ритм есть известное правильное движение, поток однородных явлений, наличествующий в действительности в самых разнообразных проявлениях. Для того чтобы движение было ритмическим, необходимо, чтобы оно не представляло сплошной линии, а распадалось на ряд единиц, отделенных друг от друга и законченных. Ритм, таким образом, основан на множественном повторении каких-либо подобных друг другу явлений, которые могут быть соотнесены к одной мере, то есть соизмеримы.

Если повторяющиеся явления разнородны, несоизмеримы — ритма уже нет.

Итак, для возникновения ритма необходимы определенные единицы, отграниченные друг от друга, имеющие начало и конец, законченные; эти единицы должны быть сходны по своему строению, и, наконец, в их движении должна быть определенная последовательность, закономерная повторяемость. Случайно возникающие единицы уже не дают ритма.

Говоря о стихотворном ритме, о ритме речи, мы прежде всего должны определить, из каких единиц он состоит, чередование каких единиц определяет возникновение стихотворного ритма.

В течение долгого времени у нас господствовала так

называемая теория стоп, на которой нужно остановиться, так как она и до сих пор имеет известное хождение. В основе ее лежит предположение, что простейшей единицей речевого ритма является слог.

Объединение ударного слога с одним или двумя безударными слогами составляет более сложную ритмическую единицу—стопу; различаются стопы двусложные и трехсложные. Двусложные образуются комбинацией ударного слога с безударным: 1) ударный плюс безударный: мо́ре, ′◡, то есть так называемый хорей, и 2) безударный плюс ударный: моря́, ◡′, то есть так называемый ямб.

В зависимости от места ударного среди двух безударных слогов различают, как известно, стопы трех видов:

1. ′◡◡ = мо́лодость — дактиль,
2. ◡′◡ = моло́дка — амфибрахий,
3. ◡◡′ = молоде́ц — анапест.

Чередование таких стоп и определяло, с точки зрения этой теории, ритм стиха.

Очевидно, однако, что эта теория не имеет общего значения. Она в той или иной мере пригодна лишь для объяснения строения так называемого силлабо-тонического стиха, господствовавшего у нас в XIX веке (типа «Евгения Онегина»), и, как установившаяся по своей терминологии классификация силлабо-тонического стиха, будет и нами в дальнейшем применяться. Но уже в так называе́мом народном стихе (в былинах и пр.), в стихе, которым писали в России в XVII—XVIII веках (силлабический стих от Симеона Полоцкого до Кантемира), наконец в новейшем стихе (Маяковский) мы в ряде случаев не можем найти ни стоп, ни определенной последовательности ударных и безударных слогов[1].

Во-вторых, и в самом силлабо-тоническом стихе мы практически не имеем строго выдержанной последовательности в чередовании ударных и безударных слогов, да это и понятно, так как она противоречила бы строению языка. В двусложных, например, размерах ударение падает, по теории стоп, через слог. Это значит, что в стихи, написанные этими размерами, могут входить лишь односложные, двусложные и трехсложные слова; так как в русском языке слово имеет одно ударение, новое уда-

---

[1] О неудачных попытках В. Назаренко свести стих Маяковского к стопам см. мою статью «Об изучении стиха Маяковского», журн. «Литература в школе», 1953, № 3.

рение означает новое слово, а расстановка ударных слогов в двусложных размерах такова, что ударения отстоят друг от друга всего на один слог. В строке четырехстопного ямба:

◡ ′ ◡ ′ ◡ ′ ◡ ′ «пора, пора, рога трубят»—

мы можем иметь или четыре двухсложных слова:

◡ ′ I ◡ ′ I ◡ ′ I ◡ ′ I[1]

или следующие комбинации (считая приведенную за первую).

2. ◡′ ◡ I′ I ◡′ I ◡′ I = казалось, снег идти хотел.
3. ◡′ I ◡′ ◡ I′ I ◡′ I = везде находит свой ночлег.
4. ◡′ ◡ I′ ◡ I′ I ◡′ I = здоровье краше всех румян.
5. ◡′ I ◡′ I ◡′ ◡ I′ I = пред ней открыт четвертый том.
6. ◡′ ◡ I′ I ◡′ ◡ I′ I = приятный сон!.. с досадой встав.
7. ◡′ I ◡′ ◡ I′ ◡ I′ I = порой волнует сердце нам.
8. ◡′ ◡ I′ ◡ I′ ◡ I′ I = осенний ветер, мелкий снег.

Следовательно, все возможные комбинации слов в четырехстопном ямбе не выходят за пределы трехсложного слова, четырехсложное слово сюда уже не вмещается (это же относится и к хорею), а между тем в русском языке число слов, вмещающих четыре и больше слогов, весьма значительно. Следующая сводная таблица, использующая данные Г. Шенгели[2], дает еще более наглядное об этом представление.

	Число слов	Одно-сложные	Дву-слож-ные	Трех-слож-ные	Четырех-сложные и больше
Проза	50 000	15,5	32,3	28,4	23,8
Гекзаметр	12 000	19,7	32,8	26,2	21,3
«Сказки» Пушкина	5515	16,6	37,0	29,4	17,0
«Полтава»	4730	7,8	38,2	38,8	15,2
«Борис Годунов»	5945	9,4	36,4	28,0	26,1
Жуковский	11 431	11,0	39,0	35,0	15,0
Всего	89 621	13,3	36,0	33,0	17,6

[1] Знак «I» означает словораздел.
[2] «Трактат о русском стихе», 1923, стр. 20—21 и сл.

Как видим, примерно одна пятая часть слов русского языка не может уложиться в двусложные размеры (трехсложные размеры включают слова до пяти слогов. Как мог бы возникнуть в языке ритм, отсекающий такое большое количество слов, и как мог бы он существовать сколько-нибудь долгое время и получить распространение? Однако на самом деле стих вовсе не укладывается в эти стопы, вмещая в себя и четырех-, пяти- и шестисложные слова, например: «адмиралтейская игла», «неистовствующие волны» и т. п. Таким образом, теория стоп, строго говоря, не объясняет и ритмики самого силлабо-тонического стиха. Пожалуй, только в XVIII веке можно еще встретить строфы, в которых целиком выдерживаются все стопы. Таковы, например, стихи Ломоносова:

Лицо свое скрывает день,
Поля покрыла влажна ночь.
Взошла на горы черна тень,
Лучи от нас прогнала прочь.
Открылась бездна, звезд полна;
Звездам числа нет, бéздне дна, —

или Богдановича:

Да хвалят свет его и день,
Земля и воздух, огнь и воды.
Да хвалят рыб различных роды,
Пучины, бездны, мрак и тень.
Да хвалят холмы и древа,
Да хвалят звери, гады, птицы,
Цари, владыки, сильных лицы
И всяка плоть, что им жива.

Но уже в XVIII веке пришли к убеждению, что без нарушения этой нарочитой стопности «и стихов сочинять не можно». Пропуски обязательных по схеме ямба ударений называли заменой стопы ямба стопой так называемого пиррихия, которой обозначали комбинацию из двух безударных слогов («⏑ ⏑»); строфа «да хвалят холмы и древа», с этой точки зрения, состоит сначала из двух ямбов, затем из пиррихия и опять из ямба: («⏑′ ⏑′ ⏑ ⏑ ⏑′»). В то время как Ломоносов считал возможным употребление пиррихия только в песнях, а для од и вообще произведений,. написанных «высоким штилем», настаивал на употреблении чистых

ямбов («Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако, подымаяся тихо в верьх материи, благородство, великолепие и высоту умножают», — «*Письмо о правилах стихотворчества*»[1], Тредиаковский доказывал, что «вольность такая есть необходима ради наших многосложных слов, без которыя невозможно будет, почитай, и одного стиха сложить» («*Способ*»)[2]. Сумароков же, также считавший, что чем меньше пиррихиев, «тем чище стихи», все же признавал, что «длина слов наших извиняет писателя во употреблении пиррихиев, ибо без сея вольности и стихов сочинять не можно: хотя по педантствовати для диковинки и можно, но такие ненадобные тонкости презираются и отводят автора от доброго вкуса» («*О стопосложении*»)[3].

Любопытная полемика в начале XIX века (1809) по поводу этого употребления пиррихия показывает, что в XVIII веке примеры, подобные приведенным выше, были исключением и что силлабо-тоническое стихосложение с самого его возникновения не противоречило составу языка. Против небезызвестного стихотворца графа Хвостова его однофамильцем А. С. Хвостовым было выдвинуто обвинение в нарушении стихотворной техники, доказательством чего служило наличие в стихах графа Хвостова пиррихиев. Граф Хвостов в оправдание привел ряд аналогичных примеров из ряда произведений поэтов XVIII века, начиная с Ломоносова, чем и доказал свою правоту. По этому поводу Державин обратился к А. С. Хвостову с посланием, в котором писал:

Замеченным тобой пиррихием в Хвостове,
Какую ты, Хвостов, наделал кутерьму.
Цыплята Солнцевы, витающи муз в крове,
Хоть треснуть, а прочесть вирш долженствуют тьму.
Труд Ломоносова, Хераскова разверзся,
Зрят Дмитриева, меня — и, — что я изреку —
Пиррихий и в твоих, кричат, стихах нашелся,
Граф — весел, как петух, — поет ку-ка-ре-ку,
И горд победою своей (в поэзьи негой),
Пиррихьем вновь звучит, как скриплою телегой!

---

[1] М. Ломоносов, Сочинения, т. III, 1895, стр. 8.
[2] В. Тредиаковский, Сочинения, т. I, 1849, стр. 131.
[3] А. Сумароков, Сочинения, 1787, часть X, стр. 55.

На это А. С. Хвостов отвечал:

Коль в Ломоносове пиррихий найден,
Так конченным считаю дело.
Признаюся, что побежден, —
Всяк может сотнями вперед писать их смело[1].

Желая согласовать теорию стоп с не подчиняющейся ей практикой стиха, ее сторонники пытались дополнять ее так называемой «скандовкой», или теорией «ипостас». Скандовка состоит в том, что стих читается с сохранением всех требуемых по схеме ямба ударений, хотя бы их налицо и не было; так, строку «адмиралтейская игла» надо прочесть «адми́ралте́йская́ игла́». Но мы должны понять ритм стиха в его реальном звучании, то есть понять, почему ритмично чередование строк, несущих то два, то четыре ударения, а не искусственно превращать двухударную строку в четырехударную. Скандовка имеет лишь вспомогательное значение, помогая дать определение ритма в наиболее общей форме. Теория же «ипостас» (замен) состояла в утверждении возможностей чередования в стихе разных по структуре стоп (хорея, ямба, пиррихия, спондея), но в этом случае становилось уже совершенно непонятно, почему беспорядочное чередование различных стоп — и, следовательно, уже неупорядоченная последовательность ударных и неударных слогов—создает ритм, поскольку ни закономерности в расположении единиц ритма, ни однородности в их построении налицо уже не было. В силу этого теория стоп не может претендовать на серьезное теоретическое значение, хотя установившаяся в ней терминология отчасти сохранилась и — за отсутствием другой сколько-нибудь общепринятой — до сих пор употребляется[2].

Характерно в этом отношении определение русских ямбов и хореев, которое дает К. Тарановски в своей работе о русских двусложных размерах, основанной на обширном фактическом материале, охватывающем свыше 300 000 строк стихов русских поэтов с XVIII века до наших дней. «Автор исходит,—говорит он,—из определения русских хореев и ямбов как размеров, в которых чередуются

---

[1] См. Г. Державин, Сочинения, т. II, изд. АН, стр. 150.

[2] Подробная критика теории стоп дана Верье, см. его «Essai sur les principes de la metrique anglaise», v. I, Paris, 1909—1910, «Введение».

безударные слоги с необязательно ударяемыми; первые из них являются слабым временем стиха, а вторые — его сильным временем. Только последнее сильное время в русских двусложных размерах является обязательной тонической константой стиха»[1].

По подсчетам этого исследователя, в русском четырехстопном ямбе отсутствует 20% возможных в нем по схеме ударений, в четырехстопном хорее — 25%.

Б. О. Унбегаун в своей книге «Русское стихосложение» приходит к аналогичным выводам, говоря, например, что четырехстопный хорей можно определить как размер, в котором «четные слоги неударяемы, и седьмой слог всегда неударяем, в то время как первый, третий и пятый слоги могут быть ударяемы или неударяемы»[2].

Как видим, в обоих определениях как основная единица стихотворного ритма рассматривается строка, а членение на стопы по сути дела отпадает и сохраняет лишь условное, терминологическое значение.

15. ЕДИНИЦА РИТМА

Но несостоятельность стопной теории имеет для нас значение еще и потому, что на ее примере с большой отчетливостью может быть поставлен вопрос о том, что мы можем считать единицей ритма. В неправильном определении единицы ритма и заключено объяснение несосостоятельности стопной теории. В этом ее (отрицательный, правда) интерес для нас.

Для стопной теории первичная единица ритма — слог, а более сложная — стопа (то есть группа слогов). Но ведь мы не говорим слогами, а говорим словами, и, больше того, фразами; простейшая единица речи как социального явления—это интонационно законченный отрезок речи, фраза (она может быть образована и одним словом, и группой их, и междометием и т. д., но, главное, она интонационно закончена, определена). И ритм, как явление речи, не может быть построен иначе, чем сама речь. Между тем стопная теория за единицу речи брала элемент ее, отрывая его

---

[1] К. Тарановски, Руски дводельни ритмови, Белград, 1953, стр. 92 и 375.

[2] B. O. Unbegaun, Russian Versification, Oxford, 1956, стр. 13.

от целого, и тем самым обессмысливала его, превращая речь в чисто звуковое явление, отрывая звук от смысла, разбивая строку на бессмысленные стопы. В свое время еще П. Голохвастов, критикуя стопную теорию, справедливо писал: «Смысловое ударение невозможно вне смысла, в слогах смысла нет; русская стопа, следовательно (то есть единица ритма в народном стихе.—*Л. Т.*), не может состоять из слогов; ни точно так же из несмыслоспособной суммы слов. Стопы: «Гнев бо-гиня вос-пой Ахил-леса Пелеева сына», что ни стопа, то чепуха... Точно так же, если бы стопа состояла просто из набора слов «гнев богиня», или: «не хочу тебе». Иное дело связь слов или же и одно слово, но полносмысленное»[1]. Здесь совершенно правильно указано на то, что, считая слог (или стопу) ритмической единицей, мы совершенно отрываем его от речи как таковой в ее реальном смысле.

Таким образом, ритмическая единица не может быть оторвана от речи, она должна быть и речевой единицей, то есть единицей смысла, интонации.

Несостоятельность стопной теории очень отчетливо видима и по другой линии; если слог и стопа — единицы ритма, то стихотворная строка, состоящая из ряда стоп, тем самым уже обладает определенным ритмическим движением, так как в ней повторен ряд ритмических единиц. Однако легко убедиться в том, что строка, взятая сама по себе, не воспринимается нами как ритмическое явление, мы не чувствуем стиха. В любом прозаическом отрывке мы можем найти правильные ямбы, хореи и т. п., но мы их не замечаем (если они нарочито не подчеркнуты, как в упоминавшейся «Перемене»). В свое время еще В. Брюсов отмечал, что «Накануне» Тургенева начинается правильными ямбами: «В тени́ высо́кой ли́пы, на берегу́ Москвы́-реки́, недалеко́ от Ку́нцева, в оди́н из са́мых жа́рких ле́тних дне́й». Таких примеров можно привести очень много. Б. Томашевский в своей книге «О стихе» приводит большое количество примеров различных размеров в «Пиковой даме» Пушкина:

Сказала, что разденется сама,
и с трепетом вошла к себе, надеясь
застать там Германа...
(Пятистопный ямб.)[2]

---

[1] П. Голохвастов, Законы стиха, СПб. 1883, стр. 46.
[2] Б. Томашевский, О стихе, «Прибой», 1929, стр. 282.

Он справедливо указывает, что наличие этих ямбов вовсе не является следствием пристрастия Пушкина к стиху в прозе, приводя в подтверждение этого соображения аналогичные ямбы уже из учебника:

Не представляет монолитный класс,
а распадается на группировки.
(Пятистопный ямб.)[1]

Возьмем, казалось бы, обычную фразу: «„Москвич“, дымя неотработанным бензином, по зеленой улице подъехал к дому; переговорив с небритым и забрызганным водителем, Катюша села в душную кабину и, смеясь, уехала». Мы не замечаем здесь ямба, хотя все ударения падают на четные слоги. Нам не поможет даже скандировка, потому что здесь нет постоянной паузы, то есть родового признака стиха, которая членила бы речь на единицы и заставляла бы нас ощутить их соизмеримость. Но, если мы будем произносить эту фразу с той эмоциональностью, которая характерна для стиха, мы начнем ощущать в ней известную ритмичность. Другими словами — для возникновения ритма необходимы в речи не только элементы соизмеримости, но и определенный тип произнесения, так сказать переживания этой речи. Там, где (как в данном примере) нет оснований для такого приподнятого произнесения фразы, там не возникает и ощущения ритма. Конечно, там, где самый ритм дан уже в достаточно четких формах, он в свою очередь как бы форсирует известную эмоциональную окрашенность речи, но в простейших своих формах, там, где мы стоим еще у истоков стиха, там мы ясно видим, что ритм выступает не как причина эмоциональности речи, а как ее следствие, он является производным от более общих ее свойств (см. 2-ю главу второй части).

Все это примеры той первоначальной ритмичности речи и тех неизбежных совпадений, не зависящих от воли автора, о которых мы выше уже говорили. Но для нас здесь интересно то, что, если мы произвольно не подчеркиваем строки, они не ощущаются нами как имеющие отношение к стиху, тогда как, имея дело с настоящим стихом, мы «волей-неволей» чувствуем его как стих[2]. Еще более отчетливым

---

[1] Б. Томашевский, О стихе, «Прибой», 1929, стр. 284.

[2] Ямбы и пр. в прозе неосуществимы, так как не включены в систему эмфатической речи: мы их ощущаем лишь благодаря эмфатическому произнесению: «Подай-ка мне ночной колпак» — можно прочесть и как стих и как прозу.

примером являются так называемые «обратимые» строки, то есть стихотворные строки, которые лишь в зависимости от контекста приобретают конкретное звучание, тот или иной ритмический строй. Так, строка «возлюбленная тишина» может быть нами прочитана и в амфибрахии:

И вот опочила над миром
Возлюбленная тишина,—

и в ямбе:

Царей и царств земных отрада
Возлюбленная тишина,—

то есть получает ритмическую определенность в связи с другими строками.

Строки:

Смотрите, я вам отомщу,
Заставлю я вас извиниться,—

могут стать и ямбом при продолжении:

И никогда я не прощу,
Что не приехали вы в Ниццу,—

и амфибрахием при продолжении:

И я никогда не прощу.
Что вы не приехали в Ниццу.

Строка «Выхожу один я на дорогу» прозвучит и в пятистопном хорее и в трехстопном анапесте, строка «радостные голоса» — и в четырехстопном хорее и в трехстопном дактиле.

Все эти примеры говорят о том, что слоги (и стопы), сами по себе взятые, не являются ритмическими единицами, они ритмически нейтральны. Любая последовательность слогов может в зависимости от контекста оказаться и элементом ритмической речи и элементом неритмической. Объясняется это тем, что слог есть элемент целого, вне которого он не может быть понят и вне которого (с точки зрения изучения стихотворного ритма) не имеет никакого реального значения. Поэтому, между прочим, следует признать весьма правильной терминологию арабско-персидской метрики, где, как в свое время указывал Ф. Корш, «стихом («бейт») считается двустишие, а то, что мы называ-

ем стихом, признается лишь за полустишие»[1]. Верье, между прочим, делает весьма интересное и, думается, правильное указание на то, что для возникновения ритма необходимо наличие трех однородных единиц. «Нужно,—говорит он,— по меньшей мере три ритмических единицы (unités rythmiques), чтобы дать нам ощущение ритма: вторая, повторяя первую, заставляет нас предчувствовать ритм, и третья необходима, чтобы подтвердить это предчувствие»[2].

Это верно потому, что сама по себе стихотворная строчка нейтральна, она становится стихотворной в системе однородных ей по строению строк и перестает быть стихотворной, если у нее нет такого однородного окружения. Во фразе: «И мне пришлось, скучая, с больным сидеть и день и ночь в течение нескольких недель» — мы не воспринимаем без добавочного внимания строку из «Евгения Онегина» как стихотворную.

Опыт стопной теории, таким образом, для нас весьма поучителен. Он говорит нам, во-первых, о том, что бесплодны попытки искать ритмическую единицу вне смысловой и интонационной организации самой речи, а во-вторых, что ощущение этой единицы возникает у нас, лишь когда мы имеем дело со стихотворной строкой, а не с отдельными ее элементами.

16. РЕЧЕВАЯ ОСНОВА РИТМА

Еще Заран в его монументальной работе о немецком стихе (1906) выдвинул положение, что основной ритмической единицей (Grundform) является строка (Reihe), группа, соединение строк создает цепь или ряд (Kette), группа рядов — еще более сложное соединение (Gesätz).

Представление о стихотворной строке как единице стихотворного ритма является наиболее обоснованным и, пожалуй, сейчас уже в достаточной степени распространенным.

Что позволяет нам считать строку ритмической единицей? Прежде всего то, что строка представляет собой интонационно законченное сочетание слов, определенную речевую единицу, *относительно самостоятельное смысловое и интонационное целое* (иногда строка может состоять

[1] «Очерки персидского стихосложения», М. 1901, стр. 283.
[2] Verrier, Metrique anglaise, v. II, p. 3.

и из одного слова, которое в этом случае, как мы помним, характеризуется своей интонационной самостоятельностью)[1]. *Признаком этой законченности является замыкающая строку пауза*, несоблюдение которой ломает ритм стиха, стирая границу между его единицами, и тем самым не позволяет воспринять ритмичность их чередования.

Пауза в речи указывает на относительную законченность данного речевого отрезка, то есть разбивает речь на части. Но ведь и проза распадается на самостоятельные в интонационном отношении части, отграниченные друг от друга паузами, тем самым законченные. Существенной особенностью стихотворной строки как ритмической единицы является то, что те или иные характерные для ее строения элементы оказываются настолько устойчивыми, что повторяются в строении и других строк, определяя их однородность, соизмеримость. Вот этого-то нет в прозе, где законченные интонационно части настолько различны в своем строении, что чередование их не образует ритма. Он возникает лишь в результате чередования соизмеримых единиц, обладающих однородными особенностями в самом их строении. Поэтому-то любая стихотворная строка в прозаическом тексте «гаснет», ибо особенности в ее строении не поддерживаются, не повторяются в других интонационных отрезках. Поэтому-то ритма в строгом смысле слова в прозе и нет. В ней нет соизмеримости речевых единиц, отличающейся чем-либо от той простейшей соизмеримости, от которой зависит необходимая ритмичность всякой речи.

В зависимости от того, какие элементы выдвигаются в строке как соизмеримые, мы имеем дело с различными системами стихосложения. Они зависят прежде всего от состава языка, а в пределах последнего — от различных причин, которые приходится учитывать в каждом данном случае.

Так, в русском языке мы имеем дело с несколькими, но не исключающими друг друга системами стихосложения, отличающимися друг от друга различными принципами соизмеримости ритмических единиц: стихом народным, напевным, стихом досиллабическим, стихом силлабическим, стихом силлабо-тоническим и стихом тоническим, на которых мы в дальнейшем остановимся подробнее.

---

[1] Возможные нарушения этой цельности отдельных строк (переносы и пр.) выравниваются в пределах строфы, периода и т. д.

Поскольку членение стиха на единицы при помощи пауз поддерживается соизмеримостью этих единиц и в силу этого получает ритмический характер, постольку пауза становится существенным ритмообразующим фактором. Она получает обязательное значение и как бы подсказывается ходом стиха. Пауза занимает более или менее фиксированное место; возникая как результат интонационного членения, она в свою очередь на него уже воздействует. Стих с этой точки зрения — это *речь с фиксированной паузой* в отличие от прозы, где пауза свободна. Фразу Тургенева: «Июльской ночью не кричат перепела»—мы в прозе читаем без какой-либо внутренней паузы между «кричат» и «перепела», у нас нет никаких для нее оснований; стоит нам поставить эту фразу в стихотворный контекст:

и на поля легла, как плат,
ночная мгла —
июльской ночью не кричат
перепела, —

как возникает пауза, подсказанная строением четверостишия в целом и в свою очередь подчеркивающая это строение. А сама фраза получает эмоциональную окраску.

Эта постоянность, устойчивость (константность) паузы в стихе подкрепляется целым рядом связанных с ней (коррелирующих) особенностей стиха. Поскольку пауза заканчивает строку, постольку ей обязательно предшествует ударение, являющееся в силу этого последним в строке. Конец строки отмечен вслед за тем чаще всего звуковым повтором, рифмой и уже во всяком случае — клаузулой (то есть определенным окончанием — мужским, женским, дактилическим и т. п.). Таким образом, законченность стихотворной строки как ритмической единицы отмечается целым комплексом признаков, связанных с основным— интонационным, то есть паузой, и характеризующимся своей фиксированностью, устойчивостью (константностью). Этой константности, необходимой для существования ритма в строгом смысле слова, в прозе не существует, почему разговоры о ритме прозы всегда не более чем метафора. Роль паузы в стихе подчеркивается и графически: если для стиховой паузы нет особого знака препинания, то он в сущности заменен тем, что строки печатаются отдельно, конец строки является обозначением паузы. Это прекрасно понимал Маяковский. Отсюда вытекала печатная структура

его стихов, подсказывающая интонационное выделение отдельно напечатанных слов и их сочетаний. В статье «Стихи с примечаниями» («Новый Леф») Маяковский писал: «Луна, будто обваренная», не читается,—лучше:

Луна,
  будто обваренная».

Это богатство паузами, между прочим, придает стиху совершенно особый интонационный характер, что легко показать как раз на примере тех же знаков препинания. Согласно уже приводившимся подсчетам, на тысячу печатных знаков (букв) в среднем приходится 39 знаков препинания (не считая кавычек, дефисов и т. п.), и 39 000 — на миллион букв. В стихе, если он не чрезмерно насыщен восклицаниями и т. п. в особо напряженных сюжетно или эмоционально местах (как, например, в том отрывке из «Медного всадника», где говорится о наводнении: «Осада! Приступ!» — понятно, что тут число знаков препинания значительно выше обычного), соотношение примерно то же самое. Но если к обычным знакам препинания добавить специфически стиховой, то есть «знак» паузы — новую строку, то число знаков препинания повысится больше чем вдвое, то есть даст значительно более насыщенную и разнообразную систему интонирования речи, ибо знаки препинания как раз и отражают именно интонационный строй речи.

Таким образом, стихотворный ритм есть не что иное, как своеобразная форма организации речевой интонации.

Эмоционально-насыщенная, то есть в особенности богатая внутренним содержанием, речь реализуется в гораздо более мелких и самостоятельных интонационных единицах и, следовательно, в гораздо большем числе пауз, чем иные формы речи.

Это первый момент, который чрезвычайно важно подчеркнуть. Базой ритмического членения речи в стихе является расчлененность эмоциональной речи на краткие отрезки, отграниченные друг от друга интонационно организующими их паузами. Не будь этой основы — не возникло бы и необходимости в подчеркивании этой интонационной структуры речи при помощи ритма, опять-таки присущего языку, а не привносимого в него извне.

Язык обладает тем, что можно назвать первичной ритмичностью. Уже тот факт, что наша речь лимитирована

условиями дыхания, что она распадается на определенные части в пределах вдоха и выдоха, вносит в нее определенную физиологическую ритмичность. Еще отчетливее ее усиливают повторения, синтаксически параллельные построения и, главное, соотношение ударных и безударных слогов.

В русском языке, например, ударные слоги относятся к безударным приблизительно как 1 : 3, на три слога падает в среднем одно ударение. Налицо, следовательно, известная упорядоченность, равномерность чередования в речи групп безударных слогов с ударными слогами. Подсчеты исследователей показывают это весьма убедительно:

I

Сводная таблица для ряда прозаиков (по Г. А. Шенгели) в %

Односложные слова	15,5	
двусложные »	32,3	60,7%
трехсложные »	28,4	
четырехсложные »	15,9	
пятисложные »	6,0	
шестисложные »	1,7	
семисложные »	0,003	

II

«Пиковая дама» (по Б. Томашевскому)

Односложные слова	8,6	
двусложные »	33,1	64,3%
трехсложные »	31,2	
четырехсложные »	18,7	
пятисложные »	6,4	
шестисложные »	1,7	
семисложные »	0,3	
восьмисложные »	0,02	

III

«Евгений Онегин» (по Б. Томашевскому)

Односложные слова	10,9	
двусложные »	38,5	74,9%
трехсложные »	36,4	
четырехсложные »	10,5	
пятисложные »	2,92	
шестисложные »	0,92	
семисложные »	0,1	

Легко заметить по этим таблицам, что в основном в русском языке мы имеем дело с двух- и трехсложными словами. Это определяет опять-таки естественную, первичную ритмичность языка. Он обладает, таким образом, и известными ритмическими единицами (фразами или частями их) и известной соизмеримостью этих единиц в смысле той или иной симметричности в расположении ударных и безударных слогов.

Язык сам по себе относительно ритмичен. Из приведенных выше таблиц легко также сделать вывод, что стих только усиливает те тенденции, которые наличествуют вообще в языке[1]. Так, он повышает процент двусложных и трехсложных слов, которые и в языке играют главенствующую роль (в прозе — в среднем 60%, в стихе — 70—75%), точно так же он снижает процент длинных слов, в языке более редких (в прозе 23—25%, в стихе 12—15%). Другими словами, на основе первичной *ритмичности*, присущей языку вообще, вырастает вторичная, усиленная ритмичность, *ритм* стихотворной речи. Точно так же на основе первичной звуковой организованности языка вырастает вторичная организованность, система звуковых повторов стиха. И в том и в другом случае посредствующим звеном является эмоциональная речь, которая этим тенденциям языка придает уже определенную и ощутимую форму.

С этой точки зрения *нет ничего в стихе, чего бы не было в языке.*

Вопрос лишь в том, какую функцию выполняют все эти явления языка в стихе, каким задачам подчинены и как изменены соответственно этим задачам.

---

[1] Богатство художественной прозы диалогическими построениями приближает ее к нормам живой устной речи.

Глава II

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ СТИХА

1. СТИХ И ХАРАКТЕР

Выше мы пытались установить, что в стихе нет ничего чуждого, инородного языку вообще, ничего принципиально от него отличного. Стих — это не особый язык «с установкой на выражение», как полагали формалисты, целиком отрывавшие стих от языка вообще и пытавшиеся установить для него особые законы. Стихотворная речь — это своеобразное ответвление языка, по-своему реализующее все те свойства, которые имеются в языке вообще, соответственно задачам, стоящим перед поэтом.

В художественной литературе одной из существенных функций языка является изображение характера.

Следует оговориться, что характером мы называем изображение человека в художественном произведении безотносительно к тому, какое историческое содержание в него вложено. С этой точки зрения и Ахиллес — характер, и чеховский Иванов — характер. Изображение характеров—родовая черта литературы, а видовые их отличия — исторически бесконечны. Не следует смешивать понятий отражения и изображения. Литература отражает все многообразие действительности, но осуществляет она это отражение путем изображения характеров. Понятие характера нельзя поэтому суживать, рассматривая его лишь как черту, свойственную новейшему буржуазному «психологическому

роману» как это считал, например, В. М. Жирмунский[1].

Вообще говоря, язык, пользуясь выражением Маркса, есть «практическое... сознание»[2], в языке «отражается характер»[3]. Изображение характера предполагает соответствие его речи тем чертам, которые — в каждом данном случае — являются для него существенными. Отсюда — характерность языка как черта художественной литературы. Сама же эта характерность является переменной величиной, язык Ахиллеса, героев трагедий классицизма и пьес Чехова характерен в каждом данном случае по-своему, поскольку различны художественные концепции этих характеров.

Характер приобретает жизненные очертания лишь в том случае, если выступает перед читателем как индивидуальность. Необходимым условием для создания такой индивидуальности является язык, соответствующий данному характеру, раскрывающий его практическое сознание. Тем самым эмоциональные состояния характера требуют раскрытия их в эмоционально-окрашенной речи, им отвечающей. Обращение к ней в этом случае есть необходимое условие создания художественного образа, его *индивидуализации*.

Но характер не есть простое воспроизведение жизни в ее индивидуальных проявлениях. Он создается художественным вымыслом писателя, его творческой фантазией, являющейся не чем иным, как своеобразной формой художественного обобщения, собранных писателем наблюдений и выводов. Характер всегда в той или иной мере результат обобщения писателем тех или иных жизненных закономерностей, их сгущения. Писатель отбирает и в языке то, что в наибольшей степени отвечает социальной и психологической природе данного характера. Он обращается в каждом данном случае к языковым средствам, с наибольшей точностью отвечающим данным состояниям характера, отбрасывая случайное, второстепенное.

Обращение к стиху возникает тогда, когда писатель стоит перед задачей раскрыть характер как переживание через язык, отвечающий этому переживанию, то есть через эмоционально-окрашенную речь в ее высшем напряжении.

---

[1] См. его рецензию на мою книгу «Теория стиха» в журн. «Звезда», 1941, № 3, стр. 190.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 3, стр. 22.

[3] Там же, т. 2, стр. 62.

Поэтому-то мы имеем дело с постоянным сосуществованием, если можно так выразиться, стиха и лирики.

Эпос и лирика представляют собой не что иное, как две различные системы изображения характера. Эпический характер дается читателю как объективно существующий и изображаемый автором со стороны, как непосредственный жизненный факт. Он выступает перед нами как определенный и законченный характер, он дан в развитии (в сюжете), имеет свою историю, мы видим его в определенном жизненном процессе, наблюдаем его поведение, его взаимоотношения с другими людьми, он включен в разнообразные жизненные обстоятельства. От краткого рассказа до монументальной эпопеи черты эпически изображенного характера дают бесчисленные вариации, но — в тенденции — они всегда лежат в его основе. Сущность эпического показа жизни ярко охарактеризовал Мопассан в предисловии к роману «Пьер и Жан». «Романист, — говорит он, — чтобы взволновать нас, подобно тому, как это было с ним самим при созерцании жизни, должен будет воспроизвести ее перед нашими глазами со скрупулезным сходством. Следовательно, он должен будет построить свое произведение так искусно и ловко и с такой внешней простотой, чтобы невозможно было увидеть и указать его план, открыть его намерения... он возьмет своего героя или своих героев в определенный период их существования и проведет их естественно и постепенно к следующему периоду. Таким образом он покажет, как души изменяются под влиянием окружающих обстоятельств или же как развиваются чувства и страсти, как любят, ненавидят, сражаются во всякой общественной среде... Искусность его плана... будет, следовательно, заключаться... в мастерской группировке обыденных мелких фактов, откуда окончательный смысл произведения вытекает сам собой... На трехстах страницах он заключает десять лет жизни героя, чтобы показать, каков был он среди людей, его окружавших, каковы его характерные и лишь ему присущие особенности...»

Как видим, Мопассан подчеркивает что романист (то есть писатель, дающий развернутую, большую эпическую форму) все время стремится показать жизнь в объективном ее развитии, и что читатель должен приходить к выводу сам — в результате объективного хода вещей, а не на основе субъективных указаний автора.

Наоборот, сущность лирики в том, что поэт в ней отра-

жает жизнь не путем изображения событий и характеров в их целостности, а путем изображения отдельных состояний человеческого характера (его переживаний — чувств, мыслей). История характера, жизненный процесс, в котором он участвует, поведение его в нем — все это в лирическом характере непосредственно не дано. Не процесс, а мгновение, отдельный его момент, не поведение, а переживание, не сложный круг жизненных обстоятельств, а порой только подразумеваемая ситуация — таков путь создания лирического характера. Если в лирическом стихотворении и отмечается ряд отдельных моментов («Я помню чудное мгновенье» и вместе с тем: «Шли годы» у Пушкина или «Летели дни» у Блока), то они все равно подчинены данному, именно сейчас развертывающемуся перед нами переживанию, даны через него. Потебня справедливо говорил, что эпос — это перфект, а лирика — презенс[1]. Через отдельно показанные состояния человеческого характера нам становятся понятными те жизненные условия, которые определили, обусловили, сформировали эти характеры. Таким образом, и в лирике характер (показанный, как мы видели, не в процессе его развития, а в мгновенном его проявлении) есть не самоцель, а средство отражения данной общественной среды, вызывающей возникновение такого рода переживаний. В лирике, как и в эпосе, характер — это художественное построение, а не проекция биографии поэта.

Не давая характер как единицу, то есть в относительно целостном процессе его формирования и развития, лирика дает его в отдельном состоянии. Таким образом, принципиально (то есть по способу отражения жизни) лирика не противостоит эпосу: и в том и в другом случае жизнь изображается через характеры, ею созданные. Различно лишь само изображение характеров. Лермонтов-лирик дает стихотворение «И скучно, и грустно», Лермонтов-романист дает развернутый характер Печорина. Нам ясно, что и в том и в другом случае перед нами отражение определенной общественной среды с определенных идеологических позиций, но с разными задачами. В одном случае автор стремится дать нам развернутую картину жизни. В другом он показывает нам эту же жизнь в ее воздействии на глубинные и тончайшие человеческие переживания.

---

[1] А. Потебня, Из записок по теории словесности, Харьков, 1905, стр. 530.

Это определяет различный разворот характеров, а отсюда вытекает различие тех средств, которые нужны для изображения этих в различных планах взятых характеров.

Говоря о том, что лирика отражает жизнь при помощи показа субъективного человеческого переживания, вызванного теми или иными явлениями жизни, мы не должны понимать переживание узко: и то или иное чувство, и философская мысль, и политическое высказывание — все это входит в понятие переживания. Суть в том, что все они будут нам даны как индивидуальные, конкретному человеку присущие чувства, мысли и т. п., получат субъективную и эмоциональную окраску непосредственного человеческого переживания.

Мысль эта прекрасно была сформулирована Белинским. «Что такое мысль в поэзии? — писал он. — Для удовлетворительного ответа на этот вопрос должно решить сперва, что такое чувство. Чувство, как самое этимологическое значение этого слова показывает, есть принадлежность нашего организма, нашей плоти, нашей крови. Чувство и чувственность разнятся между собой тем, что последнее есть телесное ощущение, произведенное в организме каким-нибудь материальным предметом; а первое есть тоже телесное ощущение, но только произведенное *мыслию*. И вот отчего человек, занимающийся какими-нибудь вычислениями или сухими мыслями, подносит руку ко лбу, и вот почему человек, потрясенный, взволнованный чувством, подносит руку к груди или сердцу, ибо в этой груди у него замирает дыхание, ибо эта грудь у него сжимается или расширяется, и в ней делается или тепло, или холодно, ибо это сердце у него и млеет, и трепещет, и порывисто бьется; и вот почему он отступает и дрожит и поднимает руки, ибо по всему его организму, от головы до ног, проходит огненный холод и волосы становятся дыбом. Итак, очень понятно, что сочинение может быть с мыслию, но без чувства; и в таком случае, есть ли в нем поэзия? И, наоборот, очень понятно, что сочинение, в котором есть чувство, не может быть без мысли. И естественно, что чем глубже чувство, тем глубже и мысль, и наоборот... мысль, родившись в голове поэта, дала, так сказать, толчок его организму, взволновала и зажгла его кровь и зашевелилась в груди. Таков «Демон» Пушкина... я не говорю о его «Онегине», этом создании великом и бессмертном, где что

стих, то мысль, потому что в нем что стих, то чувство... одно без другого быть не может, если только данное произведение художественно»[1]. «...Мысль в поэзии! Это не рассуждение, не описание, не силлогизм — это восторг, радость, грусть, тоска, отчаяние, вопль!»[2]

Таким образом, в лирике характер изображается в максимально индивидуализированном эмоциональном проявлении его в отношении к какой-либо стороне действительности.

К каким же последствиям в смысле выбора определенных художественных средств приводит такая структура жанра, такой разворот изображаемого характера? Почему лирика тяготеет к стиху?

2. СТИХ И ЛИРИКА

В эпосе раскрытие характера осуществляется, не говоря, конечно, о языке, главным образом при помощи сюжета. Ставя своего героя в определенные жизненные положения, заставляющие героя обнаруживать те или иные черты его характера, писатель при помощи «мастерской группировки фактов», о которой говорит Мопассан, обрисовывает данный характер как целое, иногда даже не давая непосредственно к нему относящейся языковой характеристики. В этом отношении любопытным примером может служить «Архив графини Д.» Апухтина, который создает яркий образ графини Д., не давая никакого ее словесного изображения, но при помощи писем, к ней адресованных самыми различными людьми. Из писем мы узнаем о действиях самой графини, в результате чего и составляем себе представление относительно облика графини в целом.

Сюжет в эпическом произведении является чрезвычайно важным средством создания образа.

Поскольку в лирике нет изображения характера как целого, постольку в ней сюжет как система событий отпадает[3]. Тем большее значение в лирике получает язык как

[1] В. Г. Белинский, Стихотворения Владимира Бенедиктова, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. 1, 1953, стр. 365—367.

[2] Там же, стр. 367.

[2] Это, понятно, не относится к лиро-эпическому жанру, характеризующемуся, однако, обычно и бо́льшим количеством внесюжетных лирических отступлений и т. п., то есть к поэмам, балладам и пр.

основное средство изображения характера в данном его состоянии.

Мы уже говорили о том, что основным отличием языка художественной литературы является его *характерность*. Характерностью мы называем подчиненность языка писателя его основной художественной задаче, то есть созданию характера. Писатель или говорит о характере (авторская речь), или предоставляет слово самому персонажу (речь персонажа). В том случае, весьма частом, когда в повествование вводятся авторские отступления (например, «Мертвые души»), мы имеем дело не с чем иным, как с новым характером, с образом повествователя. Язык для писателя есть прежде всего средство изображения характера; мы чувствуем за языком его носителя – конкретную индивидуальность говорящего. Рисуя данного человека, писатель должен обрисовать его при помощи типичного для него языка, так как в его языке обнаруживается его характер. Поэтому язык художественной литературы — это прежде всего живая индивидуальная речь, отвечающая своим строением свойствам характеров, изображенных в данном произведении, в том числе и характера повествователя.

Всякий характер в литературе есть в той или иной мере обобщение. Следовательно, язык художественной литературы служит не только передаче индивидуальности характера, его особенностей, но и существенных его черт, концентрируя выражающие их особенности речи данного персонажа. И в зависимости от данного характера, его различных состояний и переживаний, меняется соответственно и строй характеризующей его речи: лексика, интонация, синтаксическая организация. Понять этот строй мы можем, связав его с данным состоянием характера, которое определено данным сюжетным положением. Поясним это примером из «Бориса Годунова». Взяв два отрывка из речи Бориса, относящиеся к различным сюжетным положениям, определяющим его различные состояния, мы легко проследим, как отчетливо это изменение состояний его характера реализовалось в его языке:

1. Учись, мой сын: наука сокращает
Нам опыты быстротекущей жизни –
Когда-нибудь, и скоро, может быть,
Все области, которые ты ныне
Изобразил так хитро на бумаге,

Все под руку достанутся твою.
Учись, мой сын, и легче и яснее
Державный труд ты будешь постигать.

2. —Послушай, князь: взять меры сей же час:
Чтоб от Литвы Россия оградилась
Заставами; чтоб ни одна душа
Не перешла за эту грань; чтоб заяц
Не пробежал из Польши к нам; чтоб ворон
Не прилетел из Кракова. Ступай.
— Иду.
— Постой! Не правда ль, эта весть
Затейлива? Слыхал ли ты когда,
Чтоб мертвые из гроба выходили
Допрашивать царей, царей законных,
Назначенных, избранных всенародно,
Увенчанных великим патриархом?
Смешно? А? что? что ж не смеешься ты?

Очевидно резкое отличие этих отрывков. В первом случае это уравновешенная, обдуманная, спокойная речь, во втором — это речь крайне взволнованного человека, потерявшего душевное равновесие. В первом случае перед нами спокойная, правильно построенная фраза, во втором случае — короткая, отрывистая, насыщенная резкими паузами речь, с резкими интонационными контрастами (как в последней части, после слова «иду»). Уже по этим различным типам речи мы заключаем об изменениях состояний характера персонажа, что легко проверить сюжетом: в первом случае перед нами Годунов, мирно беседующий с сыном, во втором — он же в разговоре с князем Шуйским, от которого он только что услышал страшную весть о появлении самозванца. Точно так же и в лирике к пониманию языковой структуры стихотворения мы должны идти от того переживания, которое содержится в стихотворении и которое так же окрашивает эту языковую структуру, как это мы наблюдали сейчас в речи Бориса.

При этом, поскольку в лирике, как мы видели, центр внимания сосредоточен на раскрытии характера, через его переживание, которое осуществляется прежде всего в слове, — в ней эта характерность языка еще более увеличивается, потому что она является основным средством конкретизации данного переживания, изображения его как непосредственного жизненного факта. В силу этого языковая структура лирического стихотворения приобретает новые дополнительные особенности, как мы ниже убедимся, и реализуется с наибольшей отчетливостью и закон-

ченностью в том, что мы называем стихотворной организацией речи.

В прозе речь персонажа поддерживается, сопровождается и усиливается авторской речью, дополняющей производимое этой речью впечатление и в известной мере даже его подсказывающей. Прозаик всегда выступает как посредник между характерами и читателем, он не только, а порою даже не столько дает речь своего героя, но и все время указывает на то, как он говорит, какое впечатление производит на других, в почти неуловимых оттенках и нюансах повествования передает свое отношение к нему и т. д.

Точно так же в драматургии речь персонажа усилена всякого рода диалогическими построениями, не говоря о силе сценического воплощения, дополняющего ее внешностью артиста, мимикой, тембром и темпом речи и т. д. В лирике же поэт должен добиться аналогичной силы и выразительности *исключительно сосредоточенной выразительностью самой речи*, индивидуализирующей данное переживание.

И подобно тому как сама лирика в ряду других жанров характеризуется наиболее высоким субъективно-эмоциональным тоном, так и язык лирики приобретает наиболее ярко выраженную субъективно-эмоциональную окраску, характеризуется максимальной выразительностью.

Лирик не располагает ни остротой сюжета, как новеллист, ни яркостью описания, как очеркист, ни богатством действия, как драматург, — его задача состоит в том, чтобы изобразить человеческое переживание с такой выразительностью, которая придала бы ему убедительность жизненного факта, переживаемого читателем.

Выше, говоря о характере как основном средстве, при помощи которого писатель сообщает читателю свое представление о жизни, мы оставили в стороне еще одну существенную черту, отличающую художественно-литературное творчество. Она отчетливее всего выступит, если мы поставим перед собой вопрос о «живучести» литературы прошлого, то есть о том, почему произведения прошлого зачастую с такой силой на нас воздействуют, хотя между нами и их авторами стоят века и поколения. В самом деле, возьмем для примера «Капитанскую дочку» Пушкина. Казалось бы, если мы подойдем к ней с точки зрения идейно-политического анализа, она ушла уже далеко в прошлое, сохра-

нила лишь значение исторического документа, показывающего, как трактовало передовое дворянство в 30-е годы XIX века взаимоотношения помещиков и крепостных и как оно пыталось их разрешить призывом к гуманизму.

Однако «Капитанская дочка» живет и сейчас для нас именно как художественное произведение, характеры и события, в ней изображенные, нас и сейчас волнуют. Объяснение этому мы найдем, если учтем (не говоря уже о ее познавательном значении), что писатель, сосредоточивая свое внимание на характере, может вскрыть в нем и показать такие черты его и свойства, которые окажутся исторически устойчивыми. Точно так же устойчивыми могут оказаться и положения, в которых обнаруживаются эти черты характеров. Отсюда, сталкиваясь с этими историческими характерами, мы в них находим черты, близкие нашему восприятию жизни. На этом в значительной мере основано воспитательное значение литературы, ее организующее воздействие на сознание читателя.

Поясним это примером: в «Капитанской дочке» имеется эпизод, когда Гринев стоит на коленях перед своим классовым врагом — Пугачевым и под угрозой немедленной смерти, которая уже постигла его товарищей, должен поцеловать его руку. И несмотря на это, он находит в себе силы, огромную выдержку, волю, мужество для того, чтобы остаться верным своему классовому долгу и чести (как он их, конечно, понимает). Это исторически конкретное проявление высоких свойств характера, имеющих живое значение и для нас. И это-то вызывает в нас то чувство непосредственной жизненной заинтересованности, благодаря которому «Капитанская дочка» (как и все другие лучшие произведения прошлого) для нас ни в коей мере не документ истории, а произведение, входящее в наш художественно-литературный обиход. Тем-то и велики классики-писатели прошлого, что они в своих исторических условиях умели так глубоко рассмотреть и изобразить человека, что многие из его свойств оказывались свойствами, волнующими людей и других поколений. Когда мы имеем дело с эпосом, в нем эта «перекличка» характеров идет главным образом по линии «соделания», по линии проверки себя в действиях, в поступках героев. Когда мы имеем дело с лирикой — в ней эта «перекличка» идет по линии «сопереживания», «сочувствия». Качество пере-

живаний определяется историческими условиями, но переживания остаются. Поэт и должен найти для своих мыслей именно то выражение, ту интонацию, ту эмоциональную окраску голоса, которая бы в наибольшей мере им отвечала.

Если мы, наблюдая того или иного героя, чувствуем, что писатель в его поведении вскрыл какую-то закономерность, что и мы *поступали бы*, как он, если бы обладали такими свойствами и находились в такой ситуации, то, имея дело с лирическим стихотворением, мы чувствуем, что и мы *сказали бы* так же, что и у нас родились бы именно такого типа интонации, именно такого рода ноты у нас прозвучали бы, такая же теплота согрела бы наш голос. Это вполне понятно, потому что, как мы выше говорили, писатель улавливает и показывает характерное в языке. Вот такое обобщенное изображение переживания в самой интонации мы находим в лирике. Зачастую именно интонация придает данным словам стихотворения тот глубокий смысл, которого они без нее не имели бы. В свое время еще Белинский отмечал это, говоря, что в лирике многие стихотворения. «не заключая в себе особенного смысла, хотя и не будучи лишены обыкновенного, выражают собой бесконечно знаменательный смысл». В качестве п имера он приводил строки:

Он во гробе лежал с непокрытым лицом,
С непокрытым, открытым лицом.

Казалось бы, это трижды повторенное указание на то, что лицо было открыто, ничего не прибавляет, значение слова остается прежним; но, повторяя это слово, мы будем произносить его со все нарастающим волнением, углубляющим переживание, придающим ему особенно яркую субъективно-эмоциональную окраску, и тем самым эти строки получают более глубокий смысл, более глубоко на нас действуют.

Ясно, что, если в известных строках:

Никогда, никогда, никогда
Коммунары не будут рабами,—

мы сократим два «никогда» из трех, мы крайне ослабим эти строки, так как их повторение есть их усиление. В опыте любого поэта мы зачастую столкнемся с тем, что работа над стихотворением началась не с каких-либо

осмысленных слов, а с какого-то неясного звучания целой строки («гула», как говорил Маяковский), к которому потом уже начали подбираться слова. Это значит, что поэт уже нащупал ту интонацию, тот тон, которого требует данное переживание, ту смысловую окраску, которой требует данное стихотворение в целом.

Поэтому-то в лирике так неотделимо содержание стихотворения от его словесно-стиховой формы, ибо в ней огромную роль играет не только непосредственное значение слов, а найденное поэтом выражение, с которым произносятся данные слова и на которое читателя наталкивает прежде всего синтаксическая организация стихотворения.

Когда Блок пишет:

Снежный ветер, твое дыханье,
Опьяненные губы мои...
Валентина! Звезда! Мечтанье!
Как поют твои соловьи...—

то структура этой строфы, короткие задыхающиеся фразы, неполные, оборванные предложения, ряд восклицаний, отдельно стоящие, но произносящиеся как целые, интонационно-законченные предложения, как бы разрешающие напряжение, нараставшее в первых строках, — все это определяет и индивидуальную выразительность строфы и вместе с тем придает ей обобщенный характер, отвечающий такого рода переживаниям[1].

В лирике содержательность формы выступает с особой наглядностью, так как сама интонация слов есть уже их смысловая характеристика. Поэтому-то неудачное построение фразы, ритма и т. п. есть не чисто формальная ошибка, а ошибка по существу: обедняя выразительность стиха, она обедняет и его обобщенность и его конкретный смысл. Поэтому-то зачастую и верное по мысли стихотворение на нас не действует: в нем не найдена та выразительность речи, без которой стихотворение не достигает конкретности, индивидуализированности. Оно не стало чувством. А средством создания чувства в лирике является стих, то есть сосредоточенная и целенаправленная эмоциональная речь.

---

[1] «О типических видах интонации» и даже о том, что они могут быть «общими в ряде языков», говорит проф. В. А. Артемов (указ. соч., сб. ВНИИЯЗ, стр. 6).

И, наоборот, в стихотворении, в котором соотношение значения и смысла, содержания и выразительности найдено, мы чувствуем именно это единство мысли и чувства, чувства и слова.

Поясним это примером. Рассмотрим это соотношение в стихотворении Пушкина «В Сибирь»:

Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье,
Не пропадет ваш скорбный труд
И дум высокое стремленье.

Несчастью верная сестра,
Надежда в мрачном подземелье
Разбудит бодрость и веселье,
Придет желанная пора:

Любовь и дружество до вас
Дойдут сквозь мрачные затворы,
Как в ваши каторжные норы
Доходит мой свободный глас.

Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут—и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.

Легко заметить, что стихотворение, с точки зрения его интонационного построения, представляет собой непрерывное нарастание выразительности, отвечающее его смысловому движению. Мысли, высказываемые поэтом, развертываются им в плане непосредственно волнующего его переживания, придающего стихотворению индивидуальный характерный оттенок:

1. Храните гордое терпенье.
2. Не пропадет ваш скорбный труд.
3. Придет желанная пора.
4. Любовь и дружество до вас дойдут.
5. Оковы тяжкие падут.
6. Темницы рухнут.
7. Свобода вас примет радостно у входа.

Заметим при этом, что как раз в том месте, где стихотворение достигает смысловой кульминации — «свобода вас примет радостно у входа», — это интонационное движение достигает в свою очередь особенной силы благодаря «переносу», резкой паузе, нарушающей обычное синтаксическое движение фразы и придающей ей тем самым особенно подчеркнутый, выразительный характер. Стихотворение дано

не как отвлеченное смысловое построение, а как конкретное переживание (то есть образно), причем эта конкретность возникает именно благодаря тому, что словесное выражение его дано в форме индивидуальной, принадлежащей Пушкину субъективно-эмоциональной речи. В то же время эта речь — в ее интонационной структуре — понятна всем, мы чувствуем, что и мы так бы сказали, могли сказать.

Мы осознаем убедительность этого переживания, оно перекликается с нашими собственными переживаниями. И именно поэтому словесная форма лирики есть необходимая грань ее содержания, и не поддержанная ею в достаточной мере идейно-тематическая сущность стихотворения прозвучит глухо и неубедительно.

3. ЕДИНСТВО ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ В СТИХЕ

Взаимоотношение смыслового содержания лирического стихотворения и его стихотворной организации, нами рассмотренное, представляет собой частный случай проявления того закона единства формы и содержания, вне которого немыслим вообще анализ художественно-литературного творчества. Задачей настоящей работы по существу и является прояснение сущности стиха в свете этого закона. Известная формула Гегеля о том, что форма есть не что иное, как переход содержания в форму, точно так же как содержание есть не что иное, как переход формы в содержание[1], чрезвычайно глубоко раскрывает взаимоотношение формы и содержания.

«Можно сказать об Илиаде,—говорит Гегель,—что ее содержанием является Троянская война или, еще определеннее, гнев Ахилла; это дает нам все, и одновременно еще очень мало, ибо то, что делает Илиаду Илиадой, есть та поэтическая форма, в которой выражено содержание. Точно так же и содержанием «Ромео и Джульетты» является гибель двух любящих вследствие раздора между их семьями; но это – еще не бессмертная трагедия Шекспира»[2]. Содержание, по Гегелю, представляет собой то, что оно есть, «лишь благодаря тому, что оно содержит в себе развитую форму»[3].

---

[1] Гегель, Логика, Сочинения, т. I, ГИЗ, 1929, стр. 224.
[2] Там же, стр. 225.
[3] Там же, стр. 224.

Этот процесс перехода содержания в форму мы и наблюдаем в художественной литературе и, в частности, в лирике.

Содержанием литературы является сама действительность. Однако она становится явлением художественной литературы, когда приобретает определенную форму, то есть предстает перед читателем как изображение конкретной деятельности живых людей, когда она воплощена художником в систему характеров и обстоятельств.

Только в виде конкретных характеров, образов, жизненный материал и идеи художника становятся для нас художественно ощутимыми. И в свою очередь эти характеры имеют для нас значение именно потому, что от них мы восходим к идеям и жизненному материалу художника. Так конкретно реализуется в литературе взаимоотношение формы и содержания. Характер может стать для нас ощутимым, жизненно убедительным лишь тогда, когда выступит перед нами в определенной системе конкретных переживаний и поступков, иначе он остается схемой, лишенной конкретности. Характер переходит в сюжет и язык, в поступки и переживания. Только в этом случае он художественно закончен. Определяя в своей «Эстетике» характер Ахиллеса, Гегель тщательно подбирает мельчайшие проявления его, ибо только в совокупности их вырисовывается этот характер: «У Гомера, например, — говорит он,— каждый герой представляет собой совершенно живой охват свойств и черт характера. Ахиллес является самым юным героем, но его юношеской силе не недостает остальных подлинно человеческих качеств, и Гомер раскрывает перед нами это многообразие черт его характера, ставя его в самые различные положения. Ахиллес любит мать свою Фетиду, он плачет о Бризеиде, когда ее отнимают от него, а его оскорбленная честь побуждает его вступить с Агамемноном в спор, который является исходным пунктом всех дальнейших событий, изображаемых в «Илиаде». При этом он является самым верным другом Патрокла и Антилоха. Вместе с тем он же является самым цветущим пламенным юношей, быстроногим, храбрым, но полным благоговения перед старостью: верный Феникс, доверенный его слуга, лежит у его ног, а при торжестве погребения Патрокла он оказывает старцу Нестору величайшее уважение и почет; но вместе с тем Ахиллес проявляет себя также раздражительным, вспыльчивым, мстительным и полным беспощадной жестокости по отношению к врагу, он

привязывает убитого Гектора к своей колеснице и, носясь в ней, трижды волочит труп вокруг троянских стен. И, однако, он смягчается, когда старый Приам приходит к нему в шатер, он вспоминает оставленного им дома собственного старого отца и протягивает плачущему царю руку, убившую его сына. Об Ахиллесе можно сказать: Это — человек! и многосторонность благородной человеческой натуры развертывает все свое богатство в этом человеке. И точно так же обстоит дело с остальными гомеровскими характерами. Одиссей, Диомед, Аякс, Агамемнон, Гектор, Андромаха — каждое из этих лиц является целым самостоятельным миром, каждое из них является полным живым человеком». И далее: «Ромео, например, в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» имеет главным своим пафосом любовь, однако мы его видим находящимся в самых различных отношениях к своим родителям, к друзьям, к своему пажу; мы видим, что он в защиту своей чести вступает в спор с Тибальдом и вызывает его на дуэль, что он относится благоговейно и доверчиво к монаху и что, даже стоя на краю могилы, он завязывает спор с аптекарем, у которого он покупает смертоносный яд, и во всех положениях он остается достойным, благородным и глубоко чувствующим». Вот в этой целостности изображения характера — основная черта литературы.

Аналогичное значение имеет и соответствие характера и тех языковых особенностей, которые придает ему писатель. Обычный упрек в «книжности» языка героев, адресуемый к неумелому писателю, означает не что иное, как указание на то, что характер не окончательно оформлен, что он не перешел в язык. Язык при этом выступает как индивидуальный, живой язык и — в соответствующих случаях—как язык эмоционального типа. Следовательно, перед нами продолжение того же процесса перехода содержания в форму, раскрытия действительности — в характерах, а характеров — во всей конкретности их индивидуальных поступков и переживаний, вплоть до мельчайших интонаций, раскрывающих интимнейшие их состояния.

Таким образом, в самых тончайших деталях языка перед нами одновременно и явление формы и явление содержания, ибо от них мы восходим к характерам как конкретным, целостным единицам художественного повествования, а от последних — к идеям писателя и к самой жизни. Поэтому в лирическом стихотворении, представляющем

собою изображение отдельного человеческого переживания, конкретного эмоционального состояния,—его *речевая структура есть форма и в то же время и содержание.* В сгущенной форме эмоционально-окрашенной речи, которой является стих, мы имеем дело с непосредственным раскрытием изображаемого в произведении характера (в отдельном его проявлении в конкретном чувстве) через его речь.

Подводя итоги, мы можем сказать, что лирическое отражение жизни является образным отражением со всеми его свойствами. Лирике свойственны и обобщение, и художественный вымысел, и индивидуализация, и эстетическая устремленность. Поэт отбирает для тех лирических ситуаций, которые лежат в основе переживания, характерные жизненные обстоятельства, тем самым и переживание, им рисуемое, как говорилось, получает значение общее, передает общественные, а не только его личные мысли и чувства; нас они интересуют не потому, что их пережил именно данный поэт, а то, что их могли в данной ситуации пережить многие близкие по своему духовному строю люди. Тем самым в лирику входит и момент обобщения и момент вымысла; важно не то, что в данном произведении показано переживание, которое на самом деле было в действительности у данного лица, а то, что оно могло быть, что оно общественно возможно. «Сон» Лермонтова не был им пережит лично, но возможен, и в этом его художественная оправданность и его художественное значение.

Тем самым к реалистической лирике полностью относится определение Энгельсом реалистического искусства как изображения типических характеров в типических обстоятельствах, с тем изменением, что в лирике перед нами типические переживания в типических обстоятельствах. Вместе с тем, поскольку в произведениях того или иного лирика обобщается целостный строй мыслей и чувств, придающий им внутреннее единство, постольку мы вправе говорить о лирическом характере, лирическом герое, лирическом «я», создающем представление о том или ином типе отношения человека к жизни.

Большое значение обобщающему содержанию лирики, тому, что лирическое произведение несет в себе типическое значение, придавалось в эстетике революционеров-демократов. Белинский подчеркивал, что всякий великий

поэт «потому велик, что корни его страданий и блаженства глубоко вросли в почву общественности и истории»[1]. В статье о стихотворениях Лермонтова Белинский говорил о том, что подлинно великий поэт — брат наш по человечеству, поскольку в его мыслях и переживаниях мы узнаем свои мысли и переживания, ибо он их выразил в наиболее глубокой и обобщающей форме. В статье «Стихотворения Н. Огарева», говоря о том, что в творчестве Огарева «нашел свое выражение важный момент в развитии нашего общества», Чернышевский прямо писал, что «лицо, чувства и мысли которого вы узнаете из поэзии г. Огарева, лицо типическое»[2]. Лирический герой и есть то типическое лицо, которое мы воспринимаем в творчестве определенного поэта, о чем и говорил Чернышевский.

Именно понятие лирического героя и позволяет нам установить внутреннее единство в самых разнообразных на первый взгляд лирических стихотворениях, принадлежащих одному и тому же поэту и в основе своей продиктованных единым целостным мировоззрением, которое вместе с тем может проявляться в самых разнообразных художественных формах. Единство этого лирического героя мы ощущаем в лирике Пушкина. Оно проявляется и в политических, и философских, и пейзажных, и любовных, и бытовых, и в эпиграмматических стихотворениях. В своем целостном взаимодействии они обрисовывают единство того благородного человеческого облика, который в своей лирике воссоздает Пушкин.

Подобно тому как в прозе мы получаем возможность найти единый ключ к пониманию самых различных языковых особенностей повествования писателя, понимая их внутреннее единство, видя в них различные проявления образа *повествователя*, — в лирической поэзии мы обнаруживаем это внутреннее единство, опираясь на понятие *лирического героя.*

Живописец не может нарисовать картину, не определив точку зрения на те предметы, которые изображаются. Такая же точка зрения имеется в повествовательной и лирической речи (эпическое «я» и лирическое «я», иначе повествователь и лирический герой). Без этой точки зрения

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. 8, стр. 65.

[2] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, Гослитиздат, 1947, стр. 565. См. также его статью «Стихотворения гр. Растопчиной».

произведение лишено целостности, эмоционального единства, в частности, и в области языка.

Типизация существенных свойств человеческого характера в лирике, естественно, предполагает их оценку, соотнесение с эстетическими идеалами, за которые борется поэт.

Образ лирического героя выступает не только как обобщение существенных свойств людей определенного типа, но и как носитель определенной эстетической нормы, идеала, к которому он зовет читателей, воспитывая в них соответствующий строй чувств и мыслей.

Лирический герой поэзии Пушкина — с его высоким и благородным строем чувств и мыслей по отношению к обществу, к женщине, к дружбе, к природе и обобщает лучшие черты русского национального характера и воспитывает их, создает эстетическую норму общественного поведения.

Понятие лирического героя отнюдь не исключает роли автобиографического элемента в лирике. Отражение личного жизненного опыта писателя имеет место не только в лирике, но и в прозе и в драматургии. Еще Гете заметил, что в его творчестве нет ни одной черточки, которая не была бы им пережита, но вместе с тем подчеркивал, что ни одна из них не дана именно так, как она была пережита. Искусство лирического поэта в том и состоит, что он раскрывает свой внутренний мир как мир переживаний, чувств и мыслей, типических для своего времени. Иначе его творчество осталось бы лишь стихотворным дневником. Именно понятие лирического героя и позволяет нам раскрыть единую идейную направленность художественного мастерства поэта, подчиненность всех особенностей его стихотворной речи задаче эмоциональной конкретизации рисуемых им переживаний, за которыми стоит определенный типический характер человека его времени.

Потебня справедливо писал, что поэт-лирик «пишет историю своей души (и косвенно историю своего времени)... Автобиографичность лирических... произведений не должна быть понимаема односторонне»[1].

Индивидуальная живая эмоционально-окрашенная речь,

---

[1] А. Потебня, Из записок по теории словесности, Харьков, 1905, стр. 46. «В лирике, — развивая аналогичный ход мысли, говорит Э. Фишер, — всегда дается то, что Я пережил, но Я, как представитель большого человеческого сообщества» (Ernst Fischer, Dichtung und Deutung, Wien, 1953, стр. 73).

богато насыщенная внутренним содержанием, и является конкретной формой изображения действительности для лирика. В этом смысле стих глубоко содержателен. Он есть та форма, в которую переходит данное содержание.

О стихотворении Пушкина «Я помню чудное мгновенье» мало сказать, что оно написано на тему любви к женщине, ибо оно конкретно существует лишь как целостное речевое построение, насыщенное богатым внутренним содержанием, данное в формах эмоциональной речи и лишь в них представляющее собою то, что оно есть. В лирике стих есть и форма и содержание, единство их. Таким образом, стих есть необходимая форма самого существования лирики, органически вытекающая из самого ее существа. Пользуясь определением формы, данным Гегелем, мы можем сказать, что стих есть «закон строения» лирики. Понятно, что, говоря это, мы имеем в виду стих как полновесный речевой комплекс. Не всякое произведение художественно, и не всякий стих действительно содержателен. Как язык героя может быть «книжным», «неживым», так и стих может оказаться чисто внешним построением, не отвечающим своим строением содержанию и прежде всего характеру лирического героя. Единство формы и содержания — показатель истинной художественности и далеко не всегда и не всеми достигается. Но в принципе, именно исходя из него, мы можем понять смысл обращения лирики к стиху.

Нам понятно также, почему в чисто эпических, повествовательных произведениях мы, наоборот, не встречаем стиха. Изображение действительности не через субъективное восприятие ее человеком, а в широких картинах, рисующих ее объективное, самородное развитие, требует и иных речевых форм, удельный вес эмоциональности в них снижается, повествование идет уже от лица повествователя, а не лирического героя.

Здесь стих уступает место прозе. Если ярче всего он проявляется в лирике, то с достаточной закономерностью мы обнаруживаем его и в лиро-эпическом жанре (поэма и пр.), где объективное повествование пронизано субъективно-оценочными элементами, лирическими отступлениями.

В то же время эмоциональность слова имеет самые различные переходные формы, вторгающиеся во всякую речь, согретую огнем убеждения и страсти. Поэтому начало русского перевода «Коммунистического Манифеста»: «Призрак бродит по Европе — призрак коммунизма», мы осознаем

как яркий образец эмоционально-окрашенной речи не потому, что при сильном желании усмотрим здесь хореический размер, а потому, что здесь перед нами сила и страсть убеждения, рождающего эмоцию, чувство, о котором говорил Белинский в приведенной выше цитате. Речь любого типа, если мы в ее интонационно-синтаксической структуре ощущаем стоящего за ней индивидуального носителя речи, передающего свое субъективно-оценочное отношение к предмету речи — становится речью эмоционально-окрашенной.

4. СТИХ И ЭПОС

Наряду с лирикой и лиро-эпическим жанром к стиху обращается часто и драматический жанр, изображающий характеры в напряженном действии и в стихе находящий нужную степень того эмоционального накала, которым согрета их речь.

Но, так ставя вопрос, мы с самого начала должны ожидать существенного возражения, казалось бы опровергающего наши соображения указанием на такого типа стихотворные произведения, которые бесспорно относятся к эпосу — на «Илиаду» и «Одиссею», на русские былины и пр., тем более что установленные нами свойства стиха, как определенного типа речи, далеко не полностью могут быть в них найдены.

Дело, однако, в том, что как античное, так и русское народное стихосложение не представляли собой чисто повествовательной системы и не могут рассматриваться как явления только языкового и (хотя термин этот к ним точно не может быть применен) литературного порядка. В них мы имеем дело с более сложным явлением — с музыкально-повествовательной (в широком смысле слова) системой. Это накладывает на них такую своеобразную печать, что прямого соотнесения между ними и системами стихосложения, литературными в точном смысле слова, делать нельзя. Поэтому и наши выводы на них в полной мере не распространяются, так же как и не могут ими опровергаться[1].

---

[1] В указанной выше рецензии В. М. Жирмунский высказывает мнение, что чисто эпические стихотворные произведения существуют и вне всякой связи с напевным музыкально-речевым стихосложением, и тем самым отводит существенную на наш взгляд

Само по себе понятие музыкальности у нас очень распространено в применении к стиху.

Содержание, которое вкладывается в это понятие музыкальности, различно. В просторечии оно в сущности не что иное как обычная метафора. Это не вызвало бы возражений, если бы не запутывало вопроса. В нем несомненно сохранились элементы представления о поэзии, как искусстве слова в чистом его виде, то есть, строго говоря, чисто формалистическое понимание поэзии, воздействие которой объяснялось не ее идейным содержанием, а чисто звуковой ее стороной, словом, сведенным к звучанию и в силу этого потерявшим смысл. Как бы эффектны ни казались такие «звучальные» и т. п. построения, они никогда не могут выйти за пределы нарочитой формалистической словесной эквилибристики. Сила, выразительность, запоминаемость стиха основаны на его содержательности, эмоциональности.

Поэтому в стихе его выразительность возникает в силу очень сложного комплекса условий, с музыкой не связанных.

Уже не метафорическое, а совершенно определенное содержание вкладывали в понятие музыкальности так называемые музыкальные теории стиха (Корш, Гинцбург и другие; наиболее прямолинейной попыткой была в этом отношении «метротоника» М. Малишевского). Эти теории

связь речевого стиха либо с лирическими, либо лиро-эпическими жанрами. Назвав ряд произведений — «Нибелунги», «Шах-наме», средневековые рыцарские романы о Тристане и Парсифале, поэмы Ариосто и Тассо, «Потерянный рай» Мильтона и др., — В. М. Жирмунский подчеркивает, что считать эти произведения лиро-эпическими нет оснований.

Вопрос, очевидно, заключается в различном понимании природы эпического и лиро-эпического жанра.

Отличие это, на наш взгляд, заключается в том, что в лиро-эпическом жанре изображение характеров и событий дается не только в плане «самородного действия», пользуясь выражением Энгельса, но и через переживания повествующего, через его субъективно-окрашенную речь, что, в частности, и определяет обращение именно к стихотворной форме. Отчетливо выраженный лиризм в таких произведениях, как «Шах-наме», «Освобожденный Иерусалим» Тассо и др., подтверждает, как кажется, это положение.

Понятно, что, как и вообще в литературе, все ограничивающие определения не могут иметь сколько-нибудь «жесткого» характера, всегда должны учитывать всякого рода переходные формы. Но основная тенденция тяготения речевого стиха к лирически окрашенным жанрам вряд ли может быть, на наш взгляд, оспорена.

вообще пытались рассматривать стих как явление музыкальное, вводя в анализ понятие музыкального такта, исходя из предпосылки о долготных соотношениях слогов[1]. Они, однако, не получили сколько-нибудь существенного значения и распространения в силу того, что явно противоречили свойствам языка, отнюдь не основанного на музыкальных началах.

Акад. Л. В. Щерба, проведя тщательное исследование 1377 слов при помощи специальной аппаратуры, пришел к выводу, что «в русском количественные различия гласных не являются выразительным средством языка... нет возможности дать общей формулы отношения длительности ударенного гласного к длительности неударенного в одном и том же слове: это отношение может быть больше единицы, равно ей и меньше ее»[2].

Об этом же говорит Р. И. Аванесов: «Большая или меньшая длительность гласного в русском языке не используется в качестве фонологического средства, так как в нем нет такого фонетического положения, в котором различались бы одни и те же гласные с большей или меньшей длительностью, то есть где различались бы долгота и краткость гласных»[3].

Эти выводы с полной очевидностью свидетельствуют о том, что попытки говорить о музыкальной основе русского стиха, то есть о той или иной временной соизмеримости его, не имеют под собой никакого основания.

Поэтому при изучении стиха понятие музыкальности не должно играть никакой роли. Другое дело вопрос о песенности его, о превращении стиха в песню, о внедрении в стих культуры песни и т. д., но его никак нельзя смешивать с пресловутой музыкальностью. При анализе русского народного или античного стиха вопрос о музыкальности

---

[1] Saintsbury в его «Истории ритма английской прозы» вообще полагает, что и сейчас в языке мы имеем дело с долгими и краткими слогами, утверждая, что и к современной прозе, а не только к античным временам, относится положение Квинтилиана: «Neque enim loqui possumus nisi e syllabis brevibus ac longis ex quibus pedes fiunt» («мы не можем даже и говорить иначе, как долгими и краткими слогами, из которых составляются стопы» — G. Saintsbury, A history of english prose rhythm, London, 1922, p. 8).

[2] Л. В. Щерба, Русские гласные в качественном и количественном отношении, СПб. 1912, стр. 106 и 148—149.

[3] Р. И. Аванесов, Фонетика современного русского языка, 1956, стр. 65—66.

имеет совершенно другой смысл и другое значение. Там мы имеем дело не с музыкальностью в порядке метафоры или аналогии, а с действительной музыкой, с реальным напевом, являющимся структурным элементом стиха.

В свое время еще Р. Вестфаль («Искусство и ритм», 1880) справедливо указывал, что «слово «поэт» означает у греков не только стихотворца, но и композитора. Сочиняя свои стихи, они имели в виду напев, на который они их положат, и, вероятно, в то же время сочиняли напев. Стихотворение и напев возникали вместе посредством одного творческого акта... Пиндар, Симонид, Эсхил, Софокл были не только великие поэты, но... вместе с тем и лучшими композиторами»[1].

Применительно к русскому народному стиху об этом соединении музыкального и языкового начал очень ясно говорил еще Востоков.

«К сим замечаниям о пенье стихов Русских присоединим еще одно важнейшее: а именно то, что пенье не имеет ничего общего с размером стихов. Пенье по большей части уравнивает долгие слоги с краткими, и нередко сии последние протягивает еще долее первых, превращая их из пиррихиев в спондеи и даже в диспондеи. При таком превращении, естественно, пропадают ударения, составляющие основу стиха Русского. Но тем удивительнее то, что основа сия столь ощутительна при чтении стихов, кои конечно для пенья собственно, а не для чтения сочинены в одно время с их голосами! Не берусь изъяснить сего противуречия между мелодиею и прозодиею Русских песен; но оно существует; и природа, единственная учительница Русских стихосложению, умела согласить независимое существование в Русском стихе двух разных мер, то есть пенья и чтенья»[2].

Такой знаток народного стиха, как А. Григорьев, писал о нем:

---

[1] «Русский вестник», 1880, май, стр. 241. В античном стихосложении в связи с этим было четкое разграничение между ритмом, как единством текста и мелодии, и метром, как только текстом; утрата этого разграничения привела к позднейшей и до сего времени существующей путанице между ритмом и метром применительно к литературному стиху. Поэтому прав П. Сокальский, говоривший, что «сказать — метр — то же, что сказать «греческий метр» («Русская народная музыка...», Харьков, 1888, стр. 236).

[2] Востоков, Опыт о русском стихосложении, изд. 2, СПб. 1817, стр. 156—157.

«Метр стиха русской песни непонятен без пения. Пение большей частью рубит стих на две половины, которые могут быть названы подъемом и спуском, половины, равные количеством музыкальных тактов, сообразно с которыми ускоряются или растягиваются слоги в словах, по требованию которых одно слово в одном стихе встречается с двумя-тремя ударениями:

Годочек я прóжила, другой прожилá,—

или:

Разнесли мысли по чистым полям,
по зелёным, по зéленым, зелены́м лугам»[1].

«Для народного стиха текст песен немыслим без напева»,—пишет известная собирательница русских песен Е. Линева[2].

Этот же вывод делает Верье, говоря о французской народной поэзии[3].

То же говорит Сокальский:

«Неравномерности текста (в русской народной песне) сглаживаются и уравновешиваются музыкальным напевом и его ритмическим устройством»[4].

О том, какую роль играет в структуре народного стиха музыкальное начало, говорят с очень большой убедительностью замечания знаменитого собирателя былин А. Гильфердинга[5].

Абрам Евтихиев (сказитель) стал петь Гильфердингу былины, ранее уже записанные Рыбниковым. «Следя за ними по печатному тексту,—говорит Гильфердинг,—я был поражен разницею не в содержании рассказа, а в стихе. В печатном тексте стихотворное строение выражается только дактилическим окончанием стиха; внутри же стиха никакого размера нет. Когда же пел Абрам Евтихиев, то у него ясно слышался не только музыкальный каданс напева, но и тоническое стопосложение стиха. Я решил

---

[1] А. Григорьев, Русская народная песня, Сочинения, вып. 14, М. 1915, стр. 11.

[2] Е. Линева, Великорусские песни... Выпуск 1, изд. Акад. наук, СПб. 1904, стр. 5.

[3] «Le vers français», v. I, p. 142.

[4] Сокальский, указ. соч., стр. 260.

[5] А. Ф. Гильфердинг, Онежские былины, т. 1, 1949, стр. 64—65.

записать былину вновь, сказитель вызвался сказать мне ее «пословесно», без напева, и говорил, что он уже привык «пословесно» передавать свои былины тем, которые прежде их у него «списывали». Я начал «списывать» былину о Михайле Потыке; размер исчез, выходила рубленая проза... Я попытался было переправить эту рубленую прозу в стих, заставив сказителя вторично пропеть ее, но это оказалось неисполнимым, потому что сказители каждый раз меняют несколько изложение былины, переставляют слова и частицы, то прибавляют, то опускают какой-нибудь стих, то употребляют другие выражения. Прислушиваясь несколько дней к первым встречным сказителям и напрасно пробившись с ними, чтобы записать былину совершенно верно, с соблюдением размера, каким она поется, я попробовал приучить своего спутника-рапсода петь, а не пересказывать только словами былину с такою расстановкою между каждым стихом, чтобы можно было записывать. Это было легко растолковать Абраму Евтихиеву, и я решился записать вновь его былины. Напев поддерживал стихотворный размер, который при передаче сказителем былины словами тотчас исчезает... и былина вышла на бумаге такою, как она действительно была пропета»[1].

Приведем следующий пример того, как одна и та же былина дает два резко отличных друг от друга варианта благодаря тому, что она в одном случае записана с пересказа, а в другом с напева:

1. Старый казак Илья Муромец
Поехал на добром коне
Мимо Чернигов-град.
Под Черниговом силушки черным-черно,
Черным-черно, как черна ворона.
Припустил он коня богатырского
На эту силушку великую,
Стал конем топтать и копьем колоть;
Потоптал и поколол силу в скором времени
И подъехал он к городу ко Чернигову[2].

2. Из того ли то из города из Муромля,
Из того села да с Карачирòва,

---

[1] Одному из предшественников Гильфердинга — Барсову — сказительница еще раньше говорила, что «словами причетов не скажешь, а в голосе где что берется: и складней и жалобней» (цит. по П. Д. Голохвастову, «Законы стиха русского народного и нашего литературного», СПб. 1883, стр. 17).

[2] Рыбников, Песни, т. I, 1861, стр. 54.

Выезжал удаленькой, дородный, добрый молодец,
Он стоял заутреню во Муромли,
А й к обеденке поспеть хотел он в стольней Киев-град.
Д ай подъехал он ко славному ко городу к Чернигову.
У того ли города Чернигова
Нагнанó-то силушки черным-черно,
А й, черным-черно, как черна ворона,
Так пехотою никто тут не прохаживат,
На добрóм кони никто тут не проезживат,
Птица черный ворон не пролетыват,
Серый зверь да не прорыскиват.
А подъехал как ко силушке великоей,
Он как стал-то эту силушку великую,
Стал конем топтать, да стал копьем колоть.
А й побил он эту силу всю великую,
Ен подъехал-то под славный под Чернигов-град[1].

Замечания Гильфердинга весьма отчетливо обрисовывают те взаимоотношения, которые существуют между словом и напевом в народном стихе. Слово здесь не является единственной формой (помимо сюжета) реализации состояний характера. Наряду с речевыми интонациями в народном стихе выдвигаются музыкальная и одновременно вокальная интонация. Соизмеримость ритмических единиц народного стиха определяется не только речевыми их особенностями, но и музыкальными. Различие между двумя строками, из которых одна состоит из 13 слогов, а другая из 8 («дружина спит, так Волхв не спит») или из 6:

Увалили царишшу Вахрамеишшу
да отдохнуть на цяс,—

может быть компенсировано при помощи напева, их уравнивающего.

Само произнесение слова может быть мотивировано уже требованиями музыкальной интонации, отсюда, например, столь частая в народном стихе передвижка ударений:

Ты зачем меня несчастного спорóдила,
Спородúла ты, родитель моя матушка,—

или:

Когда бýдешь ты на матушке святой Руси
Да й будéшь когда у князя у Владимира.

---

[1] А. Ф. Гильфердинг, Онежские былины, т. 1, 1949, стр. 67—68.

Сюда же относятся такие особенности народного стиха, как, пользуясь выражением Востокова, «частицы наполнительные», например употребление предлогов при каждом слове:

Что за те ли за святые, за вóрота,
Да под дóрогим, под зéленым, под стáметом,—

сокращение и, наоборот, растяжение гласных:

Говорила паленица й горько плакала,
Услыхал ĕго добрый конь да во чистóм поле,
Тŏ он не ествушкой кормил их да сахарною,
Да живет-то добрый молодец другои год,—

удвоение гласных:

Не видал ли ты ударов богатырскиих,—

дополнительное ударение на последнем слоге дактилического окончания былинного стиха:

Они ехали раздольицем чистым полéм—

и т. д. Все эти и им подобные особенности ритма народного стиха не могут быть объяснены, если мы будем рассматривать их как только языковое явление. Смысл их в том, что, как правильно замечает Сокальский, «в этих повторениях и вставках частиц заключается основной прием подлаживания текста под напев в народной музыке»[1].

В этом отношении нельзя вполне согласиться с В. Жирмунским, давшим следующее определение народного стиха: «Русский народный стих есть стих песенный, т. е. его ритмический характер определяется прежде всего ритмическим строением напева: однако, вместе с тем, музыкальные ударения располагаются в тесном соответствии с ударениями словесными (или фразовыми), не насилуя языкового материала, а только широко пользуясь существующими в народных говорах акцентными дублетами (ворóта—ворóта... и т. п.). При этом постоянным в стихе является только число метрических ударений, число неударных остается только величиной переменной. В этом смысле мы вправе определить народный стих как стих музыкально-тонический»[2].

Дело здесь не в пользовании дублетами, дублетами

[1] Сокальский, указ. соч., стр. 260.
[2] В. Жирмунский, Введение в метрику, Л. 1925, стр. 243.

пользовался и Пушкин (например, строки «Богатыря призра́к огромный» и «О, ужас — при́зрак исчезает», «как при́зраки, со всех сторон» — в «Руслане и Людмиле»), а в том, что сама речевая интонация подчинена здесь интонации музыкальной.

Это очень отчетливо сформулировано Сокальским: «...удобоперемещаемость акцентов не только в тексте, но и в напеве составляет одну из выдающихся особенностей русской народной музыки и вместе с тем одну из ее привилегий и украшений»[1].

Е. Линева в ее работе «Великорусские песни» так говорит об этом: «В ритмическом отношении народная песня имеет свойство, которое особенно затрудняет переложение ее на ноты. Свойство это — свобода, с которой перемещается ударение в слове и стихе. Ударение в народной песне переходит с одного слога на другой в слове и с одного слова на другое — в стихе, смотря по требованию смысла и мелодии, взаимно друг на друга влияющих... например: лу́чина, лучи́на, лучина́, или го́ры, горы́»[2].

Характерные примеры находим в записях М. Е. Пятницким народных песен:

Э, да вот подите да вы,
братцы, при...
приведите,
Эх, ну, эх, да я кого верно да
я люблю,
Э-эх, ну,
Эх, да я кого верно да я люблю.
Э-да, я любила, да я, братцы,
ра... размолодчика,
Эх, да я донского, да, да я казака.

Или:

Эх, да вечеро... вечерочки да мои развеcё...
Ээ... эх, да развесёлые...
Эх, да я все ду... все думушки, млада, проду...
Ээ-эх, да вот продум! — ы! — вала
и т. д.[3].

---

[1] Сокальский, указ. соч., стр. 332.

[2] Вып. 1, 1904, стр. 16.

[3] В. Пасхалов, 12 русских народных песен... Текст и мелодии записаны М. Е. Пятницким, Музгиз, 1946, стр. 4 и 5. Примеры таких «перехватов посреди стиха» приводит и Гильфердинг: указ. соч., стр. 81—82.

Наконец самое показательное то, что в народном стихе нет такого характерного явления для литературного стиха, как перенос (enjambement), потому что в нем стих отвечает музыкальному периоду. Уже Востоков писал, что «переносы из одного стиха в другой в русских (народных. — *Л. Т.*) стихах совсем непозволительны: у русского песнотворца или сказочника в каждом стихе полный смысл речи заключается»[1]. «Размер русской народной песни,— писал Потебня,—возникает первоначально вместе с напевом, почему синтаксическое деление стиха совпадает с естественным делением напева»[2]. Голохвастов очень красочно отмечал эту же особенность народного стиха: «...в отношении стиха к стиху явно, что при смысловой целости каждой стопы, а всего стиха уже и подавно, невозможна разброска логически сопринадлежных слов из одного стиха в другой. У силлабиста и у тониста (то есть в литературном стихе.— *Л. Т.*), как, пожалуй, что ни стопа, так, пожалуй, и что ни стих, то ложка окрошки:

В косматой рысьей шапке с пуком—
каленых стрел и с верным луком.

У русского народа: песня что венок, стих что цветок, стопа что лепесток: все и каждое по-своему цельно»[3]. Об этом же писал В. Брюсов («Далекие и близкие»), упрекавший Бальмонта за то, что он, перекладывая народные стихи, допускает в них enjambements[4]. «Для народа предложение и стих в поэзии — синонимы. Каждый стих — отдельная мысль, и каждая мысль — отдельный стих. Бальмонт же доходит до такого непонимания былинного склада, что, отрезая конец стиха, связывает его со следующим»[5]. Очень ярким примером чужеродности переносов народному стиху являются изменения, которые получали силлабические стихи, зачастую переходившие в украинские думы. Они состояли как раз в устранении очень распространенных в силлабическом стихе переносов, что резко нарушало слоговую уравновешенность силлабических стихов. В «Очер-

---

[1] А. Востоков, указ. соч., стр. 151.
[2] А. Потебня, Малорусская народная песня, Воронеж, 1877, стр. 12—13.
[3] Голохвастов, указ. соч., стр. 50.
[4] В дальнейшем этот термин мы обозначаем русским словом «перенос».
[5] В. Брюсов, Далекие и близкие, 1912, стр. 95.

ках из истории украинской литературы XVII и XVIII веков» (1911, стр. 38—39) профессор Н. Петров так характеризовал этот процесс: «В школьных силлабических виршах весьма часто мысль не заканчивалась отдельным стихом, а переходила в другой стих... простой народ не любил такого перенесения мыслей из одного стиха в другой и каждую мысль старался выразить округленно в особом стихе, вследствие чего стихи в устах народа получали чрезвычайное разнообразие в количестве слогов — от 8 до 26 в стихе». Об отсутствии переноса в западноевропейской народной песне говорит Верье: «В народной поэзии, в песнях, единство ритмических делений... основано на единстве смысла, на смысловой группировке слов и мелодических делений, на логических конечных паузах в мелодических каденциях соответственно их значению; в них нет переносов (enjambements) и все стихи заключают в себе полный смысл»[1]. Налицо как раз процесс взаимодействия интонации звуковой и интонации музыкальной.

В чем же смысл этого процесса? В том, что внутреннее содержание слова, обнаруживающееся в речевой интонации и придающее ему конкретный смысл, выражается здесь уже не столько в речевой интонации, сколько в интонации музыкально-вокальной. Фраза: «Что же ты, лучинушка, не я-а-а-сно горишь!»—реализуется в своем конкретном смысле не столько при помощи ее произнесения, сколько при помощи поющего ее голоса, вкладывающего в нее более общее и в то же время менее определенное содержание. Для нас несущественно сейчас различие структуры лирической песни[2] и эпической былины. Нам важно лишь

---

[1] «Le vers français», v. II, p. 24.

[2] В песне текст оформляется как самостоятельное речевое построение. Его связь с музыкальной интонацией — уже более сложное явление. Сама по себе песня относится к лирическому жанру; как текст она представляет собой лирическое стихотворение. Но не всякое лирическое стихотворение может стать песней, распеваемой массами и неразрывно связанной с мелодией. Оно становится песней тогда, когда в нем дано переживание, отвечающее настроению определенного коллектива, причем его выражение освобождено от резкой индивидуальной окраски. Песня характеризуется общностью словесного выражения, отвечающего общему переживанию, не сводящего ее к определенной личности. Песня Сельвинского:

Далеко уже знали: едут!
Каждый схватывал, как любовь,
Белотелую победу
Из атаки лобовой,—

подчеркнуть, что в стихе музыкально-повествовательного типа, каким является русский народный стих, мы имеем дело с совершенно иной, принципиально отличной по своему строению системой стихосложения, сравнительно с литературным — читаемым и произносимым (а не напевным) стихом. В силу этого и характер его ритма принципиально иной. В своих не лишенных во многом проницательности замечаниях о музыке Тэн говорил, что музыка «состоит в более или менее полном подражании крику, который является прямым, естественным и законченным выражением страсти, и, потрясая нас физически, невольно будит в нас соответствующий отклик... Звук подобен крику и в качестве такового выражает непосредственно, с неподражаемой точностью, тонкостью и силой страдание, радость, гнев, негодование, все волнения и душевные движения живого и чувствующего существа вплоть до самых неуловимых оттенков».Музыка «лучше всякого другого искусства может передать расплывчатые мысли, бесформенные видения, беспредметные и беспредельные желания, горестную и грандиозную сумятицу встревоженного сердца... музыка вызывает ощущения, не воплощая личностей»[1]. М. Горький в воспоминаниях о Л. Толстом приводит его слова о том, что «без слов в звуке больше души, чем в мысли. Мысль — это кошелек, в нем пятаки, а звук — ничем не загажен, внутренне чист»[2].

В напевном стихе отмеченная Тэном неопределенность и непосредственность воздействия напева заменяет то, что в литературном стихе достигается путем характерности языка и ритма. Поэтому он требует иного осмысления и иного анализа сравнительно с интересующим нас здесь стихом литературным (то есть не напевным)[3]. В силу этого

никогда не станет песней вследствие крайней индивидуализированности выражения. А песня «Хороша страна моя родная» — массовая песня, потому что она конкретно выражает общее переживание в такой словесной форме, которая отвечает этой общности. Не отказываясь от своей индивидуализированности, автор песни растворяет ее в коллективном переживании. Вот эта общность поэтического выражения и роднит песню, как словесное произведение, с музыкой, сближает их в выразительном отношении. Поэтому слово, отошедшее вообще от музыки в предшествующую стадию развития стиха, сохраняет свою связь с музыкой в песне.

[1] «Философия искусства», М. 1919, ч. I, стр. 40, 83 и 86.

[2] Отрывок LX.

[3] В обширном исследовании М. П. Штокмара («Исследования в области русского народного стихосложения», Изд. АН СССР, М. 1952)

аргументы от напевного, точнее музыкально-речевого стиха, по поводу изложенного выше понимания стиха были бы неправомерны, так же как было бы неправомерно распространение этого понимания на напевный стих. Можно думать, что строение античного стиха в значительной мере аналогично особенностями напевного стиха, только что рассмотренного (разработанное со схоластической скрупулезностью позднейшими теоретиками учение о точнейших временных соотношениях слогов античного стиха и т. п. не вызывает особенного доверия, так как они утратили живое ощущение этого стиха)[1].

5. ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ СТИХА

Итак, мы пришли к выводу о различии стиха литературного и стиха, который мы обозначили термином «напевный стих» и который, что очень важно подчеркнуть, представляет собой исторически более раннюю форму организации стихотворной речи, определенную *стадию* ее развития.

Говоря о том, что напевный стих не имеет прямого отношения к тем определениям, которые мы вырабатываем для речевого стиха, мы вовсе не хотим сказать, что он вообще не имеет связи со стихом этого типа.

Выше мы уже говорили, что сами по себе истори-

сделана попытка показать независимость текста и напева в русском народном стихе, однако в «Заключении» автор говорит, что для наиболее ранней стадии характерно единство ритма и напевов, и отмечает, что в «дальнейшем развитии... напев... подчиняет своим требованиям текст» (стр. 410—411). Для нас важно то, что и в этой работе учтено взаимодействие текста и напева в народном стихосложении, которое не является значимым для более поздних систем стиха и определяет его музыкально-речевой характер. Свои выразительные средства народный напевный стих черпает не только в языке—вот что определяет его как специфическую систему стихотворной речи в отличие от стиха чисто речевого. Это наиболее существенно для изучения стиха как целостной выразительной системы.

[1] Весьма основательным представляется мнение Ньюбольта, что точные временные соотношения не были свойственны греческому языку, в живой речи основывавшемуся на ударениях (H. Newbolt, A new study of engl. poetry, 1919, p. 32). На это же указывают R. Wellek и A. Warren в книге «Theory of Literature», New Iork, 1956, p. 161.

ческие условия, в которых сложился стих, не объясняют еще нам того обстоятельства, почему он существует и функционирует сейчас. Отсюда мы ставили своей задачей рассмотреть стих в его наиболее отчетливых формах. Это рассмотрение привело нас к общему выводу *о содержательности* стиха, о том, что его художественная функция состоит в изображении эмоциональных сторон человеческого характера в их экспрессивном речевом выражении. Исходя из этого положения, мы вправе теперь рассматривать развитие стиха именно с этой точки зрения, то есть в связи с постепенным развитием эмоциональных элементов речи. Первоначально эти элементы, если исходить из наиболее правдоподобных в этом отношении предположений К. Бюхера, возникают в процессе работы как восклицания, вызываемые данным трудовым процессом, как звуковые сигналы, уточняющие ритм движений тела во время работы[1].

Эти первобытные рабочие песенки, бывшие явлением чисто «производственного», трудового порядка, воспроизводятся вслед за тем в обрядовых играх и становятся тем самым уже в известной мере явлением идеологического порядка. Из фактора трудового процесса они становятся фактором осмысления этого процесса, подражания ему, выделения в нем типичного, осмысления его. Это уже новая стадия. Переходя в хороводную песню, будучи неразрывно связаны с танцем, эти первичные словесные построения вбирают в себя те элементы эмоциональности, которые наличествуют и в музыке и в танце. При их помощи они обрабатывают и усиливают те первичные элементы ритма и звучания, которые как база существуют и в самом языке. Характерные для песни так называемые формы рондо, то есть повторные, кольцевые и т. п. формы припева и рефрены, слова-сигналы, напоминавшие и обозначавшие мелодию, связанные с наиболее энергичными движениями тела во время танца (как раньше они были связаны с энергичными движениями тела во время работы) — все это было своеобразной «школой эмоциональности» для речи.

Неразвитость форм индивидуального сознания, отсутствие еще сильно развитой и самостоятельной личности на первых порах развития человеческого общества вполне закономерно сказывались в том, что язык, как практическое сознание человека, еще не был в состоянии выразить

[1] К. Бюхер, Работа и ритм, 1923, изд. «Новая Москва».

с достаточной отчетливостью состояния человеческого характера. Им в гораздо большей мере отвечали общие и смутные, не отягощенные точным смыслом музыкальные интонации. Справедливые слова Тэна о том, что «музыка вызывает ощущения, не воплощая личностей»[1], прекрасно разъясняют то, что в раннем периоде своего развития стих мог функционировать только при помощи музыки. Потому в песне текст подчиняется напеву, как старшему брату, более опытному в деле выражения эмоций. «Пение,—заметил Гюйо,—это модуляция человеческого голоса, под влиянием столкновения со страстью»[2].

Но если музыка дает общее выражение эмоций и в этом отношении не знает себе соперников, доводя самые глубокие и первичные человеческие чувства до их философского выражения, то язык может дать их в наиболее точном, конкретном, дифференцированном и индивидуальном выражении[3]. И по мере того как возрастает человеческая личность, растет и ее стремление к наиболее полному выражению своего индивидуального содержания. Язык получает возможность все более и более разносторонне передавать человеческие чувства, потому что все более полно развивается человеческая личность. Он становится в достаточной мере самостоятельным, чтобы отделиться от музыки, чтобы выразить и без ее помощи человеческие переживания и выразить то, что уже недоступно музыке.

Напевный стих античного эпоса или русской былины—это один из исторических этапов развития стиха, на котором он еще в значительной мере подчинен музыке и не обладает еще целым рядом тех свойств, которые присущи ему в его позднейшем самостоятельном существовании. Отсутствие переносов в нем является очень ярким примером такой неполноты сравнительно с языком реальным. Это

---

[1] «Философия искусства», М. 1919, ч. 1, стр. 86.

[2] «Задачи современной эстетики», стр. 54.

[3] «Музыка, — справедливо говорит Р. Вальц, — с наибольшей экспрессивностью направляет душу слушателя в том или ином направлении — радости, печали, любви, жалости, томной задумчивости, острой горечи, воинственного жара, неземной идеальной безмятежности. Она может вызывать наиболее сильные эмоции. Но она не способна вызвать сама по себе и без обращения к языку эмоцию определенную, обусловленную данными обстоятельствами, связанную с определенным местом и временем» (R. W a l t z, La création poétique, Paris, 1953, p. 145).

чисто речевое выразительное средство еще подавлено мелодией, иными путями осуществляющей эмоциональное свое воздействие.

Отрываясь от напева, текст начинает вести уже самостоятельное существование, на первых порах еще очень смутное и противоречивое. Литература лишь постепенно приближалась к созданию полновесных художественных характеров и с трудом и не сразу вырабатывала нужный для этого язык. История искусства отчетливо показывает, как медленно и постепенно складываются еще со времен верхнего палеолита те элементы, из которых вырабатывается мало-помалу образное освоение жизни, связанное первоначально с изображением животных. При этом оно развивается от общего и суммарного вначале изображения зверя, а позже и человека, к постепенно уточняющемуся, конкретизированному и детализированному изображению. Первичный контурный рисунок животного еще не может дать правильных пропорций, не в состоянии передать позу его и т. д. Аналогичен, конечно, и путь изображения характера, лишь в весьма поздний период развития литературы поднимающегося до необходимой степени индивидуализации, в частности индивидуализации языка. Тем самым и стих, как система речевого изображения эмоциональных сторон характера, шел сложным и длинным путем развития. Мы остановимся на этом вопросе во второй части более подробно, сейчас нам важно указать лишь на общие тенденции этого развития стиха. Между русским народным стихосложением в начале XVIII века и тогдашними попытками создания литературного стиха имеется огромное различие; если отвлеченно подойти к этому различию, то сравнение будет, конечно, не в пользу этих новых попыток, потому что в первом случае — перед нами уже зрелая и художественно полновесная система, во втором — первые шаги еще только смутно оформляющейся новой системы. Но это уже новая система, которая ставит перед собой совершенно новые цели и не может ограничиться традиционными средствами.

Тяжеловесность стихов Кантемира и других «силлабистов» состоит не в затрудненности их ритма, вообще представляющего собой одну из модификаций тонического стиха. Она объясняется бедностью и однообразием интонаций, вытекающими из бедности и схематичности характеров.

Несоизмеримость напыщенной декламации персонажей из пьесы Сумарокова «Дмитрий Самозванец» и глубоко художественного и правдивого языка пушкинского «Бориса Годунова» не есть результат отвлеченно понятого стихотворного мастерства Пушкина. В основе различия стиха этих пьес лежит различие схематических характеров драматургии русского классицизма середины XVIII века и многосторонних и человечных характеров реализма XIX века. Вне этой зависимости мы не поймем и своеобразия стиховой культуры каждого из этих периодов.

Таким образом, в историческом развитии стиха участвовало три, так сказать, основных силы: ритм трудового процесса, эмоциональность музыки и танца, наконец, экспрессивность самого языка, все возраставшая по мере его развития. Наличествовавшие в самом языке элементы ритма, звуковой организованности, экспрессивности, все те элементы, которые в своей первичной, бытовой форме составляют то, что мы называем эмоционально-окрашенной речью, выделялись и усиливались в процессе этого развития в силу того, что в самой действительности были условия, требовавшие развития этих свойств в языке. Эти условия создавало, в частности, художественно-литературное творчество, использовавшее язык как важнейшее средство изображения характеров, а стих как средство их эмоционального раскрытия.

На основе эмоционально-окрашенной речи складывался и развивался стих как форма ее сгущенного выражения.

6. СТИХ КАК ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ ЭКСПРЕССИВНОЙ РЕЧИ

Выше мы уже подчеркивали то положение, что стих нельзя отождествлять с эмоциональной речью. Он к ней восходит, но к ней не сводится. Не сводится потому, что литература — как и вообще искусство — отбирает в жизни основное и отбрасывает второстепенное. Она отбирает и дает стиху сгущенные, характерные формы эмоционально-окрашенной речи.

Свойства этой речи в стихе отобраны, усилены и подчеркнуты. Они представляют собой уже не случайную речевую реакцию на случайное явление, не мимолетный

речевой жест, а известный тип интонирования, возникающий в определенных условиях. Танец основан на типовых жестах, на типовых движениях человеческого тела, в действительности не осуществляющихся непосредственно в конкретных формах, но характерных для множества такого рода движений и жестов и представляющих собой их обобщенное и облагороженное идеальное выражение. Колыбельная песня Моцарта, Чайковского, Шуберта или Шопена, если ее исполнить действительно над колыбелью ребенка, прежде всего его разбудит, но она действительно колыбельная песня, ибо она представляет собой сосредоточенное выражение слов и интонаций, типичных для пения матери над ребенком.

С этим же самым явлением мы сталкиваемся и в стихе, обобщающем и облагораживающем множественные проявления эмоциональности в человеческой речи и представляющем их в определенных типических формах, столь же многообразных, сколь многообразна сама человеческая речь. Это основное свойство стиха прекрасно разъяснил Маяковский в своем выступлении на диспуте в Малом театре в 1924 году: «Месяц тому назад во время работы, когда Брик начал читать «Евгения Онегина», которого я знаю наизусть, я не мог оторваться и слушал до конца и два дня ходил под обаянием четверостишия:

Я знаю: век уж мой измерен;
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я.

Конечно, мы будем сотни раз возвращаться к таким художественным произведениям... тысячи раз учиться этим максимально добросовестным творческим приемам, которые дают бесконечное удовлетворение и верную формулировку взятой, диктуемой, чувствуемой мысли»[1].

Понятно, что в стихе это сгущение свойств речи эмоционального типа производится не непосредственно, а в связи с теми характерами, которые через него реализуются, речь которых выражает те их свойства, которые поэт считает типическими для человека. Индивидуально стих каждый раз мотивирован в своем строении и звучании теми характерами, которые при его помощи изображены поэтом.

---

[1] В. В. Маяковский, Собр. соч., ГИХЛ, 1937, т. XII, стр. 74.

Но поскольку типичны эти характеры, постольку и он приобретает типическое значение.

Экспрессивность речи проявляется в стихе в подчеркнутых, предельных формах. Так в стихе увеличивается процент дву- и трехсложных слов, преобладающих и в обычной речи, и уменьшается процент слов с меньшим и бо́льшим количеством слогов, имеющих и в языке второстепенное значение. Паузы эмоционально-окрашенной речи, нарушающие логическое ее строение, в стихе представлены в такой подчеркнутой их форме, как перенос, выступающий иногда с такой силой, как в «Медном всаднике» Пушкина. Повторения, столь характерные для экспрессивной речи, выступают в стихе опять-таки уже в стилистически целенаправленном плане. Совершенно очевидно, что следующая структура стихотворения Фета не встретится как таковая в живой речи:

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод,
Эти ивы и березы,
Эти капли, — эти слезы,
Этот пух — не лист,
Эти горы, эти долы,
Эти мошки, эти пчелы,
Этот зык и свист,
Эти зори без затменья,
Этот вздох ночной селенья,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
Это все — весна!

Но в ней перед нами опять-таки данные в пределе напряжения интонации живой речи, нарастающего и потрясающего увлечения и восторга.

Мы уже говорили о том, что и звуковая организация стиха опирается на реальную языковую базу: на богатство всякой речи однородными звуками, на ощутимость звуковой структуры экспрессивной речи. Эта ощутимость достигает предельной силы в таком звуковом повторе, как рифма, которая сгущает в максимальном звуковом выражении тенденции речи эмоционального типа. Таким образом, все элементы живой речи в стихе служат задаче изображе-

ния характера, связаны с типическими его чертами, доведены до предела экспрессивности. В этом смысле мы вправе назвать стих типизированной формой эмоционально-окрашенной речи, помня, что, говоря об эмоции, мы ни в какой мере не сужаем границ стиха, ибо эмоция — это всякая человеческая идея, воплотившаяся в чувство, это идея, ставшая страстью. Поэтому-то и философская, скажем, лирика, точно так же эмоциональна, как и всякая другая лирика, хотя индивидуальные средства ее речевого выражения будут, конечно, отличны от лирики, например, любовной.

7. СТИХ КАК ФОРМА ЭСТЕТИЧЕСКИ ОРГАНИЗОВАННОЙ РЕЧИ

В языке художественной литературы и тем самым в стихе отстаивается, отбирается то, что в максимальной мере отвечает закономерности самого языка. Понятия эвритмии и эвфонии благоритмии и благозвучания — если отнять у них дурную и метафизическую нормативность, весьма содержательны. Они говорят, что могут быть плохие и хорошие ритмы, плохие и хорошие звучания речи. В общей форме мы уже подошли к возможности оценки стиха, к тому, чтобы иметь право для объективного суждения о том, хороша или плоха данная стихотворная структура. Критерием этой оценки для нас является *содержательность* стиха, то, в какой мере отвечает он своей структурой содержанию речи, в какой мере он углубляет внутреннее состояние характера.

Мы можем теперь дополнить этот критерий, сказав, что эстетическая ценность и значимость стиха в том, что он воплощает в себе нормы человеческой речи в ее эмоциональном выражении. Эстетическая значимость стиха опирается и на уловленные поэтому закономерности самого языка. Грубо говоря, строка, вся состоящая только из односложных слов или только из пяти- и шестисложных, показалась бы нам некрасивой, хотя бы она и была верна по смыслу и даже отвечала бы тому характеру, который через нее раскрывался. Она противоречила бы нашему языковому опыту, нормам самого языка. Точно так же не мотивированные или трудные в звуковом отношении стечения гласных и согласных (например, строка С. Соловьева: «Анастасии и Ирины»; ломоносовские примеры злоупотребления

звуком «т»: «Тот путь тогда топтать трудно», или скоплением согласных: «Всех чувств взор»[1]) покажутся нам некрасивыми потому, что они противоречат нормам языка и, следовательно, инстинктивно избегаются нами и в живой речи. Наоборот, заранее можно предположить, что мы столкнемся с такими ритмическими, звуковыми и подобными построениями, которые доставят нам удовольствие, хотя сами по себе взятые они не имеют эстетической значимости. Они получают ее только во всей сложной литературной системе, без нее они остаются фактами языка, не становясь фактами искусства. Но, становясь фактами искусства, они не перестают быть и фактами языка. И чем больше они будут отвечать закономерностям языка, тем полновеснее они будут и как факты искусства. Поэтому из двух более или менее однородных строчек лучшею окажется та, которая ко всем элементам художественного порядка добавит и большую близость к свойствам языка.

При всех прочих равных условиях из двух выражений более удачным будет то, которое ближе к общеязыковым закономерностям. Возьмем простой пример; в четверостишии Блока:

Снежный ветер, твое дыханье,
Опьяненные губы мои...
Валентина! Звезда! Мечтанье!
Как поют твои соловьи...—

нам ничего не стоит заменить имя «Валентина» именем «Александра». При этой замене мы полностью сохраняем строфу в смысловом, синтаксическом, интонационном отношении. Даже в звуковом отношении оба имени в началах своих совпадают (Вале — Але), однако непосредственное восприятие стиха нам подсказывает, что строфа стала звучать хуже. Это значит, что словосочетание, найденное Блоком, в звуковом отношении уловило общеязыковую норму в большей мере, чем данное нами. Речь идет в данном случае о чисто физиологической базе речи. В зависимости от физиологических условий произнесения тех или иных звуков мы будем иметь и более трудные, быть может, даже физиологически (с точки зрения работы органов речи) неприятные звукосочетания и, наоборот, физиологически более приятные и т. д. Потому ли, что «Александра» приводит к тому, что вся строка запол-

---

[1] М. Ломоносов, Риторика, 1748, параграф 170.

няется звуком «а» в ненормальной для языка пропорции, потому ли, что мы этой заменой нарушаем последовательность глухих и звонких передненёбных согласных (т—д—т),—причина в данном случае не столь существенна,—но строка Блока благозвучнее; из равнозначных в других отношениях вариантов лучшим будет тот, который ближе всего к духу языка даже и в чисто физиологическом отношении.

Может возникнуть простое, но, казалось бы, убийственное возражение: ведь нам известно, что появление в этом стихотворении имени Валентина объясняется чисто биографическими обстоятельствами. Так действительно звали ту женщину, которой посвящено Блоком это стихотворение. И тем не менее можно все же с достаточной вероятностью предположить, что Блок включил это имя в стихотворение потому, что оно отвечало всему его звуковому строю, и если бы адресат стихотворения именовался иначе, другое имя не вошло бы в строку. Потому-то понятия «эвфонии» и «эвритмии» глубоко обоснованы тем, что мастерство поэта включает в себя и то чувство языка, которое позволяет ему необходимые для него словосочетания давать в наиболее закономерных в общеязыковом отношении формах. Без соблюдения характерности эти формы не будут иметь художественного значения, но в свою очередь характерная речь художественного произведения будет благодаря им более художественной. В свое время Флобер говорил, что фраза должна укладываться в нормы дыхания человека, то есть при всех прочих условиях отвечать общеязыковым нормам; из нескольких ее вариантов художественнее тот, который ближе всего стоит к ним. Имеются в речи какие-то наиболее приятные для нас звукосочетания, ритмы и т. д., дающие наиболее, так сказать, гармонические, эвфонические построения. Их-то и ставит поэт на службу художественной выразительности (понятно, что в порядке исключения само нарушение этих норм может дать тот или иной художественно-осмысленный эффект, но это уже дело конкретного анализа в каждом данном случае). Здесь мы сталкиваемся с тем мастерством слова, которое необходимо для писателя, хотя и ни в каком случае не должно быть самоцелью. «Он верил в ценность слов,— писал А. Франс о Вилье де Лиль-Адане,— некоторые выражения имели для него, как скандинавские руны, тайное могущество. Это типично для хорошего мастера языка.

Нет настоящего писателя, у которого бы не было этих слабостей». Флобер в своих письмах писал о фразах, которые не оставляют его и «перекатываются в голове, как колесницы римских гладиаторов» (к де Комманвиль, 1876).

«Есть фразы, которые остаются у меня в голове и которые меня преследуют; как мотивы, что постоянно возвращаются и причиняют боль, настолько их любишь»,— пишет он Луизе Колле в 1846 году.

Это и есть чутье языка, ощущение наиболее звучных, ритмичных, отвечающих его строю словосочетаний, которые являются своего рода камертонами, помогающими при выборе однозначных по смыслу и характерности слов и фраз найти наиболее полновесные, отвечающие строю языка. Это в отношении звука и ритма легко наблюдать в стихе на примере строк, допускающих перестановки слов без ущерба для смысла и выразительности. Эти варианты позволяют взвесить причины выбора данного варианта именно в связи с общеязыковым строем.

Так, в первых строках «Полтавы»:

Богат и славен Кочубей,
Его луга необозримы;
Там табуны его коней
Пасутся вольны, неохранимы.
Кругом Полтавы хутора
Окружены его садами,—

мы можем сказать: «луга его необозримы», «его окружены садами» и т. д., казалось бы, не меняя смысла. Здесь-то и проступает та закономерность «эвфонического» порядка, о которой говорилось. Вариант, выбранный Пушкиным, звучит лучше того, который он не использовал (безотносительно к тому или иному объяснению этого). При этом он ни в какой мере не идет вразрез со всеми остальными сторонами стиха, а, наоборот, усиливает их.

Характерны варианты пушкинских строк «Они дорогой самой краткой домой летят во весь опор»:

1) Пока дорогой самой краткой
Летят назад во весь опор;

2) Пока дорогою возвратной
Они бегут уже домой;

3) Домой дорогой самой краткой;

4) Но вот дорогой самой краткой;

5) Потом (?) дорогой самой краткой;

6) Летят назад во весь опор;
7) Их кони мчат во весь опор;
8) Назад летят во весь опор;[1]

Здесь перебираются возможные комбинации почти одних и тех же слов (летят назад, назад летят, домой летят) в поисках не столько смысловых, сколько звуковых оттенков фразы, придающих ей наиболее выразительное звучание (отбрасывается ненужный в данном контексте звуковой повтор «ат—ят—ад» или «ат—ад—ят», трудное звукосочетание «тн» и т. д.).

Найденные Пушкиным строки наиболее эвфоничны.

Поэтому стихотворение может на нас эстетически воздействовать и своим звуковым и своим ритмическим строем. Мы можем ощущать эти особенности как таковые именно потому, что в них, следовательно, схвачены гармоничные стороны языка, которые нас непосредственно радуют, так же как радует сила и грация во время танца или спортивных упражнений, обнаруживающих гармоничность человеческого тела. Поэтому мы будем чувствовать и ритм стиха, вплоть до его связи с дыханием, и звучание стиха, вплоть до его связи с работой органов речи и т. д. Поэтому, говоря о связи ритма с общим экспрессивным строем стиха, о его обусловленности этим строем, о том, что вне этого строя он теряет свое выразительное значение, мы в то же время не должны приходить к выводу о его, так сказать, художественной пассивности. Поскольку все выразительные средства, как мы видели, неразрывно связаны с содержанием, постольку они несут в себе и художественно-активные начала. Уже само обращение к ритмической организации речи свидетельствует о той повышенной экспрессивной атмосфере, которая необходима поэту для создания художественного образа. И в этом отношении умение поэта найти своеобразное ритмическое движение, смена ритмов, обращение к различным ритмическим определителям и т. д. и т. д. — все это играет относительно самостоятельную роль, которую не следует недооценивать. Все дело только в том, что ритм не существует сам по себе, а входит в целостную систему выразительных средств, вне которой он не в состоянии художественно функционировать. Он получает свое значение лишь в целенаправлен-

[1] А. Пушкин, Полное собр. соч., т. VI, 1937, стр. 52, 305, 574.

ной системе — в художественном произведении, в связи с изображаемыми в нем характерами. Именно в этом направлении, как нам представляется, и должна идти разработка теории стиха.

Таким образом, говоря о содержательности стиха, о его художественной мотивированности изображаемыми при его посредстве характерами, мы ни в каком случае не снижаем его эстетической значимости. Наоборот, мы освобождаем это представление об эстетической значимости стиха от его примитивного формализма, от наивной веры в «звукопись», в то, что при помощи таинственного звукового и ритмического мастерства как такового поэт и достигает необычайных эффектов и пр. Говоря об эстетической значимости стиха, мы включаем его в тот общеэстетический критерий оценки художественного произведения, который охватывает все его стороны и позволяет нам осмысленно подойти и к стиху.

Стих в этом смысле есть облагороженная форма эмоциональной речи, наиболее чисто и сильно обнаруживающая свойства и возможности человеческой речи в ее художественном выражении.

Понятно, что это положение требует для своего правильного применения существенных оговорок. Во-первых, не всякий стих всегда и полностью воплощает эти тенденции, так же как и не всякий характер типичен и не всякое произведение удачно и ценно. Мы определяем возможности стиха, его предельные тенденции, и только в каждом данном случае мы можем решить, в какой мере осуществились эти возможности. Если стихи Пушкина в этом смысле тот высший предел, которого достигла русская поэзия, и мы в них найдем ярчайшие примеры эстетической значимости стиха, то в стихах, например, Бенедиктова, мы столкнемся и с обратным примером — пустотой стиховой формы, с ее бессодержательностью и, следовательно, антиэстетичностью.

Во-вторых, еще раз нужно повторить, что амплитуда эмоциональности безгранична и что поэтому мы столкнемся в стихе с самыми различными ее категориями, так же как и литературные образы дают нам бесконечную градацию от Прометея и до Плюшкина.

Глава III

СТРОЕНИЕ СТИХА

1. ИЗУЧЕНИЕ СТИХА КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО СРЕДСТВА

В предшествующих главах мы пытались определить те общие свойства, которые присущи стиху и исходя из понимания которых надлежит строить анализ стиха. Перед нами теперь встает вопрос уже о конкретных формах реализации этих свойств в стихе, о конкретных особенностях стихотворной речи и об их конкретном взаимодействии.

Каждое стихотворное произведение обладает своим индивидуальным звучанием, которое мы никак не смешиваем с другим, несмотря на совпадение тех или иных отдельных элементов. Это происходит, во-первых, потому, что содержание произведения определяет всегда индивидуальное и неповторимое звучание речи. Мы уже говорили о том, что выразительный характер переносов, например, практически неисчерпаем. Поэтому внешне один и тот же элемент стиха может звучать различно в двух стихотворениях, ибо будет различно его внутреннее содержание. А во-вторых, сами эти элементы, взаимодействуя друг с другом, будут создавать все новые и новые своеобразные выразительные вариации.

Только в том случае, если мы будем анализировать стих, как выразительное целое, во взаимосвязи всех его элементов, мы сможем подойти к пониманию его выразительного смысла, его художественной мотивированности,

его эстетической значимости. Каковы же эти элементы, и в какой связи следует их изучать?

Подходя к стиху прежде всего как к определенной форме речи, мы должны исходить из его естественного членения на простейшие речевые единицы, движение которых, очевидно, будет организовано общим смысловым и эмоциональным движением стихотворения, изображенных в нем характеров или их состояний. Эта естественная речевая основа стиха будет принимать в нем наиболее напряженные формы при помощи всех тех средств выразительности, которые мы выше рассматривали.

Таким образом, мы будем иметь дело, во-первых, с *интонационно-синтаксической* организацией стиха, во-вторых, с *ритмической* организацией стиха, в-третьих — со *звуковой* организацией стиха.

Каждый из этих основных разрезов, которые мы можем сделать в стихе, вслед за тем детализируется в целом ряде конкретных выразительных средств, к рассмотрению которых мы и обратимся.

2. ВЫРАЗИТЕЛЬНАЯ ЕДИНИЦА СТИХА

Рассматривая интонационно-синтаксическое строение стиха, мы должны исходить из его естественного речевого членения на смысловые отрезки, которые представляют собой простейшие речевые единицы.

Стихотворная строка не представляет собой замкнутой единицы, она взаимодействует с другими строками, в зависимости от интонационной связи слов, в них входящих. Поэтому один и тот же, казалось бы, однообразный размер дает самые разнообразные оттенки благодаря колебаниям в числе строк, в него входящих, и разнообразию в интонационном (и ритмическом, о чем ниже) строении самой строки. Именно эти колебания интонационной «амплитуды» объясняют ту неповторимость и индивидуальность звучания, выразительности стихотворений одного размера, которые мы наблюдаем, несмотря на однородность их формальной структуры.

Многие тысячи строк «Евгения Онегина» должны как будто дать несомненную монотонию, непрерывно повторяя одну и ту же строфу с определенной рифмовкой и один и тот же размер.

Однако мы этого не наблюдаем именно в силу их исключительного выразительного разнообразия. При анализе четырехстопного ямба принято обычно доказывать его ритмическое богатство ссылкой на чрезвычайно большое количество комбинаций его строк, благодаря различной расстановке ударений, размещению ударений на нечетных слогах и т. п. В свое время В. Брюсов указывал на то, что таких различных комбинаций в четырехстопном ямбе можно установить около тысячи, а учитывая второстепенные,— «много десятков тысяч»[1]. Б. Томашевский указал на ошибочность этого вычисления, сведя число таких комбинаций к 417 (максимум), причем в числе возможных «комбинаций» ямба оказывались такие строки, как:

> воро́н с громки́м крико́м взлетел,
> воро́н рее́т с громки́м крико́м,
> воро́н взмыл с громким карканье́м[2],—

то есть практически совершенно невозможные.

На самом деле таких теоретических комбинаций четырехстопного ямба мы почти не встречаем в стихотворной практике: чисто ритмических вариантов строки такого ямба очень немного, но именно благодаря интонационному своеобразию строк практическое число звучаний стиха неисчерпаемо и в сущности невычислимо. Поэтому-то и подсчеты встречаемости тех или иных ритмических форм (напр., «Справочник по Пушкину» Романовича, Лапшиной и Ярхо) затрагивают настолько внешние стороны стиха, что практически почти ни о чем не говорят. В самом деле, достаточно сравнить две строфы «Евгения Онегина», чтобы убедиться в этом (см. табл. на стр. 121).

Очевидно, что расположение стиховых окончаний и рифмовка строф совпадают, в ритмическом отношении между ними также очень много общего: совпадает не только размер в целом (то есть число слогов и характер расположения ударений в строке), но и отдельные его варианты. Так, и в той и в другой строфе мы найдем по три строки с размещением ударений на всех четных слогах (то есть 2—4—6 и 8) типа «Лобзать уста младых Армид» и по одной строке типа «2—6—8». Строка типа «2—4—8» в одной строфе дает шесть случаев, в другой семь; ритми-

[1] «Основы стиховедения», 1924, стр. 47.
[2] Б. Томашевский, О стихе, «Прибой», 1929, стр. 209.

ческое расхождение строф идет лишь за счет наличия во второй строфе трех строк типа «4—8» («А Петербург неугомонный»), а в первой — четырех строк типа «1—4—6—8» («Нет, никогда порыв страстей»). Между тем очевидно

№	Окончания	Рифмы [1]	1	2
1	Ж.	А	Я помню море пред грозою:	Что ж мой Онегин? Полусонный
2	М.	Б	Как я завидовал волнам,	В постелю с бала едет он;
3	Ж.	А	Бегущим бурной чередою	А Петербург неугомонный
4	М.	Б	С любовью лечь к ее ногам!	Уж барабаном пробужден:
5	Ж.	В	Как я желал тогда с волнами	Встает купец, идет разносчик,
6	Ж.	В	Коснуться милых ног устами!	На биржу тянется извозчик,
7	М.	Г	Нет, никогда средь пылких дней	С кувшином охтенка спешит,
8	М.	Г	Кипящей младости моей	Под ней снег утренний хрустит.
9	Ж.	Д	Я не желал с таким мученьем	Проснулся утра шум приятный,
10	М.	Е	Лобзать уста младых Армид,	Открыты ставни, трубный дым
11	М.	Е	Иль розы пламенных ланит,	Столбом восходит голубым,
12	Ж.	Д	Иль перси, полные томленьем;	И хлебник, немец аккуратный,
13	М.	Ж	Нет, никогда порыв страстей	В бумажном колпаке, не раз
14	М.	Ж	Так не терзал души моей!	Уж отворял свой васисдас.

[1] «Ж» и «М» означают порядок чередований женских и мужских окончаний; «А», «Б», «В» и т. д. указывают рифмующиеся между собой строки.

резкое различие этих строф в силу совершенно разнородного их интонационного строения (в свою очередь являющегося лишь обнаружением данного состояния характера повествователя): в одном случае спокойно повествовательного, даже перечислительного, в другом — страстного и напряженного, построенного на ряде восклицаний, и т. д. В силу этого перед нами — совершенно иного типа интонационные периоды, в связи с которыми получают, так сказать, свое реальное значение те или иные ритмические комбинации строк (о чем позже мы будем говорить подробно).

Поэтому основной повествовательной единицей стихотворной речи является единица интонационная. В ней мы имеем дело с законченным интонационным отрезком, имеющим определенное выразительное значение, связанное с определенным моментом в движении данного переживания. В связи с ним мы и должны изучать остальные элементы стихотворной речи, так как именно в интонационной единице они даны комплексно, в единстве, в определенной взаимосвязи и взаимоподчиненности. Как характер является своеобразным связующим и необходимым звеном между идейно-тематическим и сюжетно-языковым планами произведения, так интонационная единица является связующим звеном между смыслом фразы (или самостоятельным его моментом) и тем комплексом ритмо-звуковых элементов, в которых она в стихе реализуется[1]. Именно в связи с интонационной единицей надлежит рассматривать строфу, представляющую собой уже более сложное интонационное целое.

3. ИНТОНАЦИОННОЕ МНОГООБРАЗИЕ СТИХА

Изучая интонационную структуру стиха, нам важно прежде всего определить строение тех интонационных единиц, из которых он состоит, и их взаимоотношение.

---

[1] Б. Эйхенбаум широко развил положение о том, что «интонация, реализованная в синтаксисе, играет в стихе роль не менее важную, чем ритм и инструментовка, а иногда и более важную... в синтаксисе, рассматриваемом как построение фразовой интонации, мы имеем дело с фактором, связующим язык с ритмом» («Мелодика стиха», стр. 6).

В этом отношении важно определить: 1) строение интонационной единицы; 2) соотношение интонационной единицы со стихотворной строкой; 3) характер и расположение пауз (enjambements и пр.); 4) соотношение интонационных единиц, образующих интонационное целое; 5) темп стиха; 6) строфическое строение стиха.

Совершенно очевидно, что характер интонационной единицы (простота или сложность ее построения, степень ее интонационной самостоятельности, определяющая связь ее с другими единицами) вытекает из тех индивидуальных особенностей, которые определяются содержанием стихотворения. Речь может распадаться на краткие и изолированные друг от друга части или, наоборот, создавать сложные и связанные между собой периоды. Чередование интонационных единиц может идти и по линии контраста, и по линии нарастания, и по линии монотонии и пр. Все это подсказывается, конечно, теми переживаниями, которые стоят за данной интонацией, вызывают ее к жизни и определяют ее индивидуальное звучание.

Рассмотрим соответствующие примеры, которые опять-таки должны дать нам представление о самом типе построения интонационной единицы, но никак не исчерпать их практически бесчисленные вариации.

1. Швед, русский — колет, рубит, режет,
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть, и ад со всех сторон.

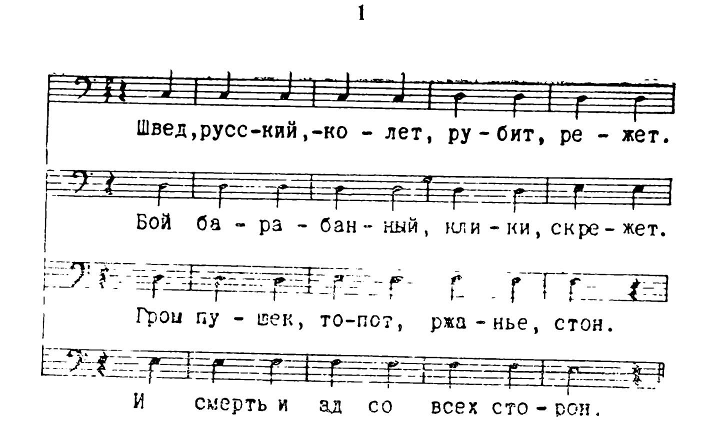
Перед нами речь, состоящая из кратчайших интонационных единиц — слов. Единицы эти весьма самостоятельны и образуют также краткие интонационные целые.

2. Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь как божия гроза.
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом,
Гордясь могучим седоком.

Этот пример относительно близок к первому, но между ними имеется и существенная разница: в первом интонационные единицы расположены в порядке постепенного

нарастания, интонация повышается после каждого слова, тогда как во втором примере она состоит из равноправных интонационных целых.

Интонационное различие этих двух примеров можно выразить — понятно, в значительной мере условно и приблизительно — в нотном обозначении следующим образом:



2

Вы - хо - дит Петр. Е - го гла - за
си - я - ют. Лик е - го у - жа - сен.
Дви - же - нья быст-ры.

Следует заметить, что в строке второй первого примера повышение начинается с четвертого (а не с третьего) такта, ибо слово «барабанный» занимает два такта, а в четвертой

строке второе повышение начинается со второй доли третьего такта, ввиду того, что «со всех» — неотделимы друг от друга.

3. Зато читал Адама Смита
И был глубокий эконом,
То есть умел судить о том,
Как государство богатеет,
И чем живет, и почему
Не нужно золота ему,
Когда простой продукт имеет.

Здесь резко отличное от первых двух построение, выражающееся в распространенности интонационных единиц, во-первых, и в сложности интонационного целого, во-вторых.

4. Я помню море пред грозою:
Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чередою
С любовью лечь к ее ногам!
Как я желал тогда с волнами
Коснуться милых ног устами!
Нет, никогда средь пылких дней
Кипящей младости моей
Я не желал с таким мученьем
Лобзать уста младых Армид,
Иль розы пламенных ланит,
Иль перси, полные томленьем;
Нет, никогда порыв страстей
Так не терзал души моей!

Последние восемь строк, составляющие интонационное целое, относительно ближе к третьему примеру, чем к первым двум, потому что и в том и в другом случае перед нами более сложные интонационные единицы, объединенные в сложное целое. Но характер интонации устраняет всякое сходство, поскольку в одном случае перед нами ироническая монотония, а в другом — пламенное нарастание чувства.

В рассмотренных нами примерах мы наблюдаем резкие отличия в интонационной организации речи, вытекающие из тех переживаний[1], которые за ними стоят. Все эти примеры совершенно не похожи друг на друга по своему ин-

[1] Описания в них даны точно так же, как индивидуальные переживания повествователя.

дивидуальному звучанию, хотя все они написаны одним и тем же размером. Строка типа «адмиралтейская игла» интонационно чрезвычайно далека от строки типа «О, Брента, нет, увижу вас». В первом случае вся строка наполнена одной — и спокойной — интонационной единицей, в другом — ее составляют три таких единицы, вдобавок данные с гораздо большей эмфатической приподнятостью. А этот случай опять-таки весьма далек от строки типа «Осада! Приступ! Злые волны» в силу того, что там интонационная трехчастность строки основана на новом типе эмфазы. Таким образом, строение интонационной единицы, ее индивидуальная эмфатическая окраска, чрезвычайно гибко отражает движение переживания и в силу этого обладает ярко очерченной индивидуальностью. Мы начинаем ощущать данное стихотворение как индивидуальное выразительное целое. «Рисунок», который образуют интонационные единицы, меняется в полном соответствии с тем содержанием, которое они выражают. Во втором примере («Выходит Петр») мы наблюдаем очень приподнятую и взволнованную интонационную структуру, вполне отвечающую ситуации. Следующие строки, говорящие о затихшем сражении, соответственно спокойны и интонационно:

Уж близок полдень. Жар пылает.
Как пахарь, битва отдыхает,
Кой-где гарцуют казаки.
Ровняясь, строятся полки.

Изменение сюжетной ситуации реализовано в обращении поэта к повествовательной, ровной интонации. Соответственно с этим и строфа «Евгения Онегина», дающая высшее интонационное напряжение в лирическом отступлении, сменяется бытовой картиной утреннего Петербурга, интонационно почти аналогичной только что приведенным строкам:

Встает кузнец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.

Таким образом, стихотворная строка то вмещает в себя несколько интонационных единиц, то равняется единице, то, наконец, составляет только часть ее. В свою очередь интонационное целое (период) будет то развертываться,

вбирая в себя целый ряд стихотворных строк, то, наоборот, сжиматься в одну-две строки. Запишем наши примеры (1—4), обозначая каждый период цифрой, показывающей, сколько в него входит стихотворных строк. Как сказано, период (то есть самостоятельная и законченная фраза между двумя точками) может составить и часть строки, может наряду с целой строкой вобрать в себя и часть последующей и т. п. В этом случае число будет дробное. В скобках мы будем указывать число интонационных единиц, входящих в период, если их несколько.

1: 1(5), 1(3), 2(6), число строк — 4.

2: $^1/_2$, $^3/_4$, $^3/_4$, $^1/_2$, $1^1/_2$, $^1/_4$ $^3/_4$, 1, $1^1/_4$, $2^3/_4$ (3), число строк—10.

3: 7(8), число строк — 7.

4:[1] 8 (10), число строк — 8.

И, наконец, два последние четверостишия, только что приведенные:

1: $^1/_2$, $^1/_2$, 1(2), 1, 1.

2: $^1/_2$, $^1/_2$, 1, 1, 1.

Эти обозначения имеют, конечно, чисто условный характер и лишь приблизительно указывают на интонационные особенности каждого примера, но, думается, и они достаточно убедительны для того, чтобы мы могли увидеть в стихе его реальное своеобразие.

Для нас очевидно, что отрывок второй строится совершенно иначе, чем четвертый. И это интонационное различие позволяет нам уточнить и определить внутреннее содержание этих отрывков — является содержательным различием.

4. ПАУЗА

Строение интонационной единицы и ее взаимоотношения со стихотворной строкой не могут быть рассмотрены вне их связи с системой пауз в стихе и в особенности эмоциональных, то есть, в частности, переносов. Именно они и определяют границы интонационных единиц и интонационных целых (периодов), то разрывая речь на кратчайшие замкнутые отрезки (см. примеры 1 и 2), то, наоборот, способствуя ее организации в сложные интонационные целые. Как мы помним, пауза входит в круг ин-

[1] Последние восемь строк строфы.

тонационных средств, она возникает опять-таки как средство выражения внутреннего содержания речи, и расположение и характер пауз играют в силу этого огромную роль в организации стиха. Если мы берем второй пример, то сразу же сталкиваемся с резкими паузами, его насыщающими, о чем говорит нам дробность стихотворных строк ($^1/_2$, $^3/_4$ и т. п.). Это богатство стиха эмоциональными паузами опять-таки есть форма раскрытия внутреннего содержания речи, подсказанная сюжетной ситуацией, появлением Петра, восторженно интерпретируемым повествователем. Новая ситуация — затишье на поле сражения — реализуется в обращении к спокойной (относительно) интонации и в отказе от экспрессивных пауз: в строках «Уж близок полдень» и т. д. нет ни одного переноса. Так, являясь следствием изменения содержания, эти вариации пауз и интонаций, в которых оно реализуется, в свою очередь становятся и его причиной. Изменение выразительности речи, замена резкой эмфазы более спокойной повествовательной речью, изменение коэффициента эмоциональности речи,— в свою очередь получает содержательное значение, раскрывает изменившееся состояние повествователя, рисует тем самым новую сторону его характера,

Выше мы приводили примеры различного эмоционального смысла переносов, как наиболее яркой формы стиховых пауз, и не будем здесь их повторять. Нам важно сейчас только подчеркнуть то, что частота и сила пауз в стихе есть одна из сторон его интонационной структуры, определяющая точно так же его индивидуальное звучание, его неповторимое своеобразие в каждом произведении.

5. ИНТОНАЦИОННЫЙ ПЕРИОД

Выше мы уже коснулись вопроса о том, какую роль в интонационном движении стиха играют интонационные периоды, вбирающие в себя ряд интонационных единиц и стихотворных строк и образующие основные интонационные и, очевидно, смысловые единства, на которые расчленяется стих. Мы уже указывали на то, что именно благодаря им стих избегает опасности монотонии, казалось бы неизбежной при его ритмической и строфической симметричности. Именно они и придают стиху его выразительность и индивидуальность, поскольку они всегда свое-

образны, всегда состоят из новых сочетаний интонационных единиц. Стоит нам их разрушить, например при переводе, как стих теряет свой выразительный характер.

Строки Байрона:

I speak not, I trace not, I breath not thy name,
There is love in the sound, there is guilt in the fame —

В. Иванов перевел следующим образом:

Заветное имя сказать, начертать
Хочу и не смею молве нашептать.

Этот перевод совершенно неверен, потому что он не сохраняет того интонационного нарастания, которое дано в оригинале (троекратное отрицание в первой строке, двухчастный параллелизм — во второй), не рисует данное переживание во всей его эмоциональной конкретности и вдобавок вводит перенос. Наоборот, чрезвычайное внимание к интонационной структуре строфы и вытекающее отсюда сохранение ее эмоционального тона встречаем в переводе Лермонтовым Байрона:

These lips are mute, these eyes are dry,
But in my breast and in my brain
Awake the pangs, that pass not by,
The thought, that ne'er shall sleep again.

Нет слез в очах, уста молчат,
От тайных дум томится грудь,
И эти думы — вечный яд,
Им не пройти, им не уснуть.

Интонационная двухчастность, краткость интонационных единиц, сохраненные в переводе, придают ему живое эмоциональное звучание, сохраняют его художественную конкретность. В то же время сохранены звуковые повторы и в первой и во второй строке, придающие особую эмфатичность выделенным в них словам. Сохранение интонационного строя — основное в переводе, ибо это сохранение эмоциональности, без которой стих инертен. Распространенное у нас мнение о точности перевода, если он сохраняет ритм и рифмы подлинника, приводит к тому, что переводчик забывает об интонационно-синтаксической организации стиха, которая является ключом к его выразительности. Следующая строка из перевода В. Брюсовым «Кармен»

Т. Готье может показаться образцом большой точности перевода, сохранившим даже звуковую окраску подлинника: «Sa peau, le diable la tanna» переведено — «Дубил ей кожу сатана». «Сатана» и «tanna» действительно очень близки, но ведь индивидуальность этой строки совсем в другом: в интонационной двучленности, в восклицании в середине строки и в своеобразном ответе на это восклицание во второй части строки[1]. Перевод В. Брюсова совершенно устраняет эту индивидуальную интонационную особенность строки, проходит мимо ее внутреннего содержания. Столь же поучительно полное разрушение интонационной организации стихотворения в переводе В. Ивановым первой строфы 132-го сонета Петрарки:

S'amor non è che dunque è quel ch'i'sento?
Ma s'egli è amor, per Dio, che cosa è quale?
Se buona, ond'è l'effeto aspro mortale?
Se ria, ond'è si dolce ogni tormento?

Это нарастание вопросительной интонации, определяющее весь эмоциональный тон строфы, заменено у В. Иванова совершенно искусственными и чрезвычайно тяжеловесными интонациями, лишающими строфу всякого реального звучания:

Коль не любовь сей жар, какой недуг
Меня знобит? Коль он — любовь, то что же
Любовь? Добро ль?.. Но эти муки, боже!..
Так злой огонь?.. А сладость этих мук?..

Переводы этого типа были хорошо охарактеризованы Л. Толстым в письме к Фету (декабрь 1870), где он сравнивает перевод с дистиллированной водой, а оригинал—с «водой из ключа, ломящей зубы, с блеском и солнцем, даже соринками, от которых она еще чище и свежей».

Наоборот, перевод Лермонтовым «Горных вершин» Гете («Wandrers Nachtlied») весьма далек от ритма подлинника, но исключительно глубоко уловил его внутреннее содержание:

---

[1] Бали в его «Стилистике» очень тонко показывает существенное эмоциональное различие фраз, в которых с неодинаковой силой выражена их интонационная двучленность, сопоставляя выражения: «Rubens, célèbre peintre flamand» и «Rubens, le célèbre peintre flamand» («Tr. de styll.», p. 262).

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du,
Kaum einen Hauch,
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Горные вершины
Спят во тьме ночной,
Тихие долины
Полны свежей мглой.
Не пылит дорога,
Не дрожат листы.
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

Интонационная структура гетевского стихотворения, основанная на повторении самостоятельных и параллельных по интонации частей, фиксирующих отдельные моменты жизни природы, и завершающаяся эмоциональным подъемом — обращением,—полностью уловлена Лермонтовым.

Эти примеры поучительны прежде всего потому, что наглядно показывают, что характер стихотворения определяется не только и не столько его ритмом, сколько его интонационным строением. Поэтому как своеобразие интонационной единицы зависит от ее строения и эмоциональной окраски, так и своеобразие интонационного периода зависит и от количества входящих в него интонационных единиц, и от их взаимоотношения, и от их эмоциональности.

В зависимости от того, какие типы и виды предложений чередуются в стихотворении, раскрывается и его внутреннее содержание, та оценка происходящего, которая всегда присутствует в стихе. Стихотворение, как мы помним, может состоять из кратких интонационных периодов в одну-две строки, спокойно сменяющих друг друга. Оно может состоять, наоборот, из развернутых интонационных периодов, вбирая в себя целый ряд интонационных единиц, причем относительная незаконченность этих единиц будет создавать все нарастающее интонационное напряжение, разрешающееся в последней строке. Выше мы приводили стихотворение Фета «Это утро». В нем по существу всего один период, вобравший в себя все строки стихотворения. Каждая строка в нем как бы нарастает на предыдущую, усиливает ее, и это нарастание завершается лишь последней строкой «Это все - весна!» Бо́льшая или меньшая связанность интонационных единиц, те интонационные движения, которые они создают, опять-таки определяют индивидуальность стихотворения, являются одним из элементов его выразительного комплекса. Вот эта величина интонационного периода, то включающего в себя ряд строк, дающего сложное нарастание и завершение опре-

деленного ритмического движения, то, наоборот, краткого, состоящего из одной-двух строк и т. п., имеет весьма большое значение. Сравним опять-таки два отрывка:

1. Кто веслом так ловко правит
Через аир и купырь?
Это тот Алеша славный,
Тот Попович богатырь.
За плечами видны гусли,
А в ногах червленый щит.
Супротив его царевна,
Полоненная, сидит.

А. Толстой

2. Кончен пир, умолкли хоры,
Опорожнены амфоры,
Опрокинуты корзины,
Не допиты в кубках вины,
На главах венки помяты;
Лишь курились ароматы
В опустевшей светлой зале.
Кончив пир, мы поздно встали...
Звезды на небе сияли,
Ночь достигла половины...
Как над беспокойным градом,
Над дворцами, над домами,
Шумным уличным движеньем,
С тускло-рдяным освещеньем
И безумными толпами,—
Как над этим дольным чадом
В черном выспренном пределе,
Звезды чистые горели,
Отвечая смертным взглядом
Непорочными лучами.

Ф. Тютчев

Легко заметить, что второй отрывок, при том же основном ритмическом построении, резко отличается от первого; это происходит потому, что входящие в него единицы интонационно ближе, это создает известную незавершенность, ослабленность ко́нечных пауз, и в силу этого сложное интонационное построение стихотворения придает своеобразную, индивидуальную окраску и его ритму.

Сравним следующие четыре строфы из «Евгения Онегина»:

1. Кого ж любить? Кому же верить?
Кто не изменит нам один?
Кто все дела, все речи мерит
Услужливо на наш аршин?
Кто клеветы про нас не сеет?

Кто нас заботливо лелеет?
Кому порок наш не беда?
Кто не наскучит никогда?
Призрака суетный искатель,
Трудов напрасно не губя,
Любите самого себя,
Достопочтенный мой читатель.
Предмет достойный: ничего
Любезней верно нет его.

2. Как он умел казаться новым,
Шутя невинность изумлять,
Пугать отчаяньем готовым,
Приятной лестью забавлять,
Ловить минуту умиленья,
Невинных лет предубежденья
Умом и страстью побеждать,
Невольной ласки ожидать,
Молить и требовать признанья,
Подслушать сердца первый звук,
Преследовать любовь — и вдруг
Добиться тайного свиданья,
И после ей наедине
Давать уроки в тишине!

3. А мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света,
Мой модный дом и вечера,
Что в них? Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище,
За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас,
Да за смиренное кладбище,
Где нынче крест и тень ветвей
Над бедной нянею моей...

4. Ответа нет. Он вновь посланье:
Второму, третьему письму
Ответа нет. В одно собранье
Он едет; лишь вошел... ему
Она навстречу. Как сурова!
Его не видит, с ним ни слова;
У! как теперь окружена
Крещенским холодом она!
Как удержать негодованье
Уста упрямые хотят!
Вперил Онегин зоркий взгляд:
Где, где смятенье, состраданье?
Где пятна слез?.. Их нет, их нет!
На сем лице лишь гнева след...

Перед нами чрезвычайно поучительная амплитуда интонационных построений от одного периода, захватывающего всю четырнадцатистрочную строфу, и до кратких фраз, умещающихся по две и по три в одной строке. В то же время введение в них дополнительных интонационных элементов — вопросов, восклицаний, переносов и т. п. — даже в случае более или менее однородного построения периода, придает ему только и именно ему присущую окраску.

6. ИНТОНАЦИЯ И ХАРАКТЕР

Искусство поэта в том и состоит, что он находит именно тот тип речи (не говоря уже, естественно, о лексике и т. п.), который наиболее совершенно раскрывает содержание произведения, данное в форме конкретного переживания. Он может его не найти, может к нему лишь приблизиться, может, наконец, найти единственную для данного случая типическую интонацию, которая и звучит для нас как совершенная. Именно здесь ключ к оценке стихотворения с точки зрения его построения, его стиховой формы. Точно так же и сущность декламации состоит в том, что чтец улавливает интонационный строй стихотворения, отвечающий его внутреннему содержанию. Если он его не уловил, то происходит наложение интонаций самого чтеца на стихотворение, внутреннее содержание которого оказывается в несоответствии с интонациями чтеца. Или они будут слишком патетичны, или слишком спокойны, но всегда фальшивы, ибо будут основаны на сочетании определенного содержания с чуждыми ему выразительными средствами.

Равным образом ощущаем мы и художественную неубедительность стихотворения, в котором его выразительные средства не приведены в соответствие с сюжетной ситуацией, то есть с определенным состоянием характера, данным кругом его переживаний и т. п., не насыщены внутренним содержанием. Во второй главе мы рассматривали два отрывка из «Бориса Годунова» в качестве примеров того, как меняется структура стиха в связи с изменяющимися состояниями характера. Полное соответствие выразительных средств и стоящего за ними конкретного внутреннего содержания определяло художественную яркость и убедительность стиха Пушкина.

Сравним с этими рассмотренными раньше примерами из речи Бориса Годунова отрывок из речи князя Сицкого в «Смерти Иоанна Грозного» А. Толстого. Перед нами один и тот же белый пятистопный ямб в драматическом произведении. Какое из этих стихотворений «лучше» и какое «хуже»? Можем ли мы ответить на этот вопрос так, чтобы непосредственное впечатление обосновать, исходя из аргументированных выше положений?

Князь Сицкий произносит свою речь в состоянии крайнего волнения; бояре обсуждают отказ Грозного от престола и, поддавшись уговорам Годунова, решают, несмотря на протесты Сицкого, просить Грозного вернуться; в крайнем волнении Сицкий обращается к боярам с речью:

Я бы не стал вас подымать, когда бы
Он сам с престола не хотел сойти,—
Не хуже вас писание я знаю,—
Я не на бунт зову вас, но он сам,
Сам хочет перестать губить и резать,
Постричься хочет, чтобы наконец
Вздохнула Русь, а вы просить его
Сбираетесь, чтоб он подоле резал!..

По смыслу эта речь вполне передает состояние Сицкого, однако стих звучит явно бледно и невыразительно сравнительно с пушкинским. Это происходит потому, что здесь не использованы выразительные возможности стиха, благодаря которым его внутреннее содержание, его эмоциональная окраска принимает наибольшую отчетливость. Ритмическое строение строк однообразно, нет сколько-нибудь выделенного интонационного нарастания, перед нами длинная, тяжело построенная фраза,—те стороны стиха, которые придают речи эмоциональный оттенок, отвечающий ее смыслу, слабо организованы. В результате стих А. Толстого недостаточно характерен, данное состояние характера не полностью в нем воплощено, благодаря инертности ритма и интонации, в силу этого стих невыразителен, бледен, художественно неполновесен.

Характерно замечание А. Блока о стихах С. Соловьева: «Не только строфы, но и отдельные стихи можно переставить без всякого для них ущерба:

Темнеет вечер; голос стада
Звучит в померкнувших горах.
Струится тихая прохлада.
Вечерний ветер гонит прах...

Все четыре строки можно бы поставить на любое место... Они не связаны ни малейшей напевностью»[1]. Напевностью Блок здесь называет ту внутреннюю интонационную связь строк между собой, которая определяет движение фразы, развитие эмоции, возникающей, нарастающей и завершающейся.

Отсутствие такого интонационного движения и лишает стихи единства, индивидуальной выразительности, хотя внешне в них все на месте.

Возьмем еще пример. У Сумарокова в трагедии «Вышеслав» Любочест говорит:

Противный всей земле, противный небесам,
Противный зданию, пустыням и лесам,
Противный воздуху, которым ныне дышу,
Я гласы совести ежеминутно слышу.

Так же изъясняется у того же автора в трагедии «Димитрий Самозванец» Димитрий:

Зла фурия во мне смятенно сердце гложет,
Злодейская душа спокойна быть не может...
Гласят граждане — мы тобою разоренны,
А храмы вопиют — мы кровью обагренны,
Унылы вкруг Москвы прекрасные места,
И ад из пропастей разверз на мя уста.

Легко заметить, что эти отрывки лишены внутреннего эмоционального содержания; весьма точные по значению слов фразы произносятся чрезвычайно ровно и однообразно, без всякого интонационного им соответствия, эта речь лишена характерности, поскольку характеры обрисовываются Сумароковым чисто логически, а не психологически.

Отрывки эти написаны шестистопным ямбом.

Сравним с ними стихотворение, тоже написанное шестистопным ямбом, но построенное на стремлении максимально раскрыть внутреннее содержание речи, передать состояние характера отвечающими его настроению интонациями:

О, стыд, ты в тягость мне. О, совесть, в этом раннем
Разрыве столько грез, настойчивых еще!
Когда бы, человек,— я был пустым собраньем
Висков, и губ, и глаз, ладоней, плеч и щек,

---

[1] А. Блок, Сочинения, т. 10, стр. 83.

Тогда б по свисту строф, по крику их, по знаку,
По крепости тоски, по юности ее
Я б уступил им всем, я б их повел в атаку,
Я б штурмовал тебя, позорище мое!

Пастернак

Однородные по принципу соизмеримости (ямб) строки Сумарокова и Пастернака звучат совершенно различно. Различная степень их характерности создает различную основу для возникновения тех интонационных вариаций, которые и придают стиху индивидуальное звучание. Ряд переносов в стихе Пастернака, большое число внутренних пауз, краткие отрывистые фразы, связанная с этим полноударность строк и т. д. — все это резко отличает его стихотворение от шестистопного ямба Сумарокова. Это отличие не есть отличие ритмическое только — это отличие всего комплекса выразительных средств стиха, который определяет и возникновение своеобразных особенностей ритма, в свою очередь усиливающих и индивидуализирующих эту выразительность. Мы можем столкнуться (как говорилось), и с такими формами художественной неполноценности стиха, когда, наоборот, изображаемое состояние характера не требует той эмоционально-интонационной напряженности и тех ритмических особенностей, которые даны в стихотворении. В этом случае система речи не поддержана состоянием характера и внутренне фальшива, как это можно наблюдать, например, у Бенедиктова. В свое время Чехов писал О. Книппер: «Я Мейерхольду писал и убеждал в письме не быть резким в изображении нервного человека... Где — на улицах и в домах — вы видите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, то есть не ногами и не руками, а тоном, взглядом, не жестикуляцией, а грацией... Вы скажете: условия сцены. Никакие условия не допускают лжи». Формализм в стихе в том и заключается, что поэт играет теми или иными ритмическими или интонационными и т. п. особенностями стиха, взятыми изолированно, то есть вне их соответствия характеру. Такая же ложь, фальшь возникает и в стихе, когда его интонация и ритм преувеличены, не отвечают состояниям характера или даны помимо характера вообще. В этом случае они представляют собой накопление звуковых, ритмических, интонационных особенностей, которые взяты сами по себе и не имеют в силу этого никакой конкретной

выразительности, ибо за ними нет характера. Эти соображения приводят нас к выводу, что работа писателя над стихом подчинена именно задаче раскрытия состояний изображаемых характеров, во всем комплексе выразительных средств стиха. Это придает стиху, с одной стороны, возможность наиболее полно выразить идейный замысел, содержание, а с другой — приводит к наиболее жизненному изображению характера, вплоть до его живой речи, во всем индивидуальном богатстве ее оттенков.

В том-то и состоит теоретическое значение изучения стиха Пушкина, что в нем мы находим наиболее полное воплощение этих принципов содержательности стиха. Мы не воспринимаем у Пушкина какой-либо самодовлеющей «игры» стихом, именно потому, что стихи у него неразрывно слиты с содержанием, осознаются нами как движение самого содержания. Возьмем небольшой пример. В «Графе Нулине» Пушкин дает лирическое отступление:

Кто долго жил в глуши печальной,
Друзья, тот верно знает сам,
Как сильно колокольчик дальний
Порой волнует сердце нам.
Не друг ли едет запоздалый,
Товарищ юности удалой?..
Уж не она ли?.. Боже мой!
Вот ближе, ближе. Сердце бьется...
Но мимо, мимо звук несется,
Слабей... и смолкнул за горой.

Присмотримся к его синтаксической организации и в связи с этим—к движению самого переживания.

Нарастание волнения интонационно реализуется во все большей сжатости и напряженности речи. Первая фраза— вступление — состоит из четырех строк. Вторая фраза — подъем («не друг ли») — две строки. Вслед за тем — кульминация переживания («уж не она ли»), ряд коротких фраз, сильные паузы и, наконец, напряжение спадает, спадает и интонационная волна, которая вынесла на себе все движение этого переживания и усилила его собой.

Перед нами чрезвычайное разнообразие интонационных вариаций, но оно подчинено единой художественной задаче и воспринимается лишь в своей слитности с ней. Новаторство Пушкина в области стиха в том и заключалось, что он, с одной стороны, принес в литературу новые характеры, а с другой стороны, сумел настолько глубоко

связать особенности стиха с изображаемыми при его помощи характерами, как это не удавалось никому до него. И благодаря этому он и добился исключительной силы и выразительности стиха, художественно-мотивированного во всех его элементах, и наибольшей художественной воплощенности изображаемых характеров. В этом смысле принципы работы Пушкина над стихом — это принципы реализма. *Подлинное новаторство в литературе нигде не бывает только словесным новаторством, оно основано всегда на новаторстве идей и характеров*, благодаря которым воспринимаются как закономерные все словесные и стиховые новшества, какими бы резкими они ни казались.

В этом смысле стихотворное новаторство раннего Маяковского по существу также было основано на подчинении средств стихотворной речи задаче изображения новых состояний нового характера, который он создавал в литературе. Этот новый характер — трагический облик человека, потрясенного гнетом капиталистического общества и восстающего против него, еще не видя путей борьбы с этим обществом, реализовался в исключительно напряженной речи огромного эмоционального подъема. Отсюда предельная самостоятельность слова, насыщенность стиха внутренними паузами, отсюда обособление интонационных единиц в отдельные, графические единицы, которые служат своеобразными знаками препинания.

Вы думаете, это бредит малярия?
Это было,
                    было в Одессе.
«Приду в четыре»,—сказала Мария.
  Восемь.
              Девять.
                          Десять.
Вот и вечер.
                    В ночную жуть
ушел от окон
                      хмурый,
                                  декабрый.
В дряхлую спину хохочут и ржут
канделябры.

Новая система эмоций создает основу для возникновения новых особенностей стихотворной речи.

К этому вопросу мы позже еще вернемся, сейчас нам важно только отметить, что, именно изучая интонационную

организацию стиха, мы оказываемся в состоянии поставить такие общие вопросы, которые от чисто «технологических» сторон стиха приводят нас к общим художественным проблемам.

Мы можем, следовательно, сказать, что работа над стихом подчинена тем общим принципам, которые лежат в основе художественного творчества, данного художественного метода. Работа Пушкина, очевидно, вытекает из общих реалистических принципов, из стремления к созданию типических характеров.

В стихе романтика мы найдем иные особенности стиха, продиктованные стремлением к созданию исключительных характеров в исключительных обстоятельствах, приводящих к возникновению в стихе отвечающих им выразительных средств. Таким образом, в конечном счете структура стиха обусловлена общеэстетическими нормами, является их конкретным осуществлением.

И стих романтика и стих реалиста при всем их различии могут быть в равной мере содержательны и характерны. Их различие будет вытекать из различия идей и характеров, из различия методов.

Мы здесь исходим главным образом из опыта реалистической поэзии, поскольку в ней с наибольшей отчетливостью и ясностью обнаруживаются мотивировки, связывающие сюжетные ситуации с характерами, а характеры — с определенным типом речи.

7. ТЕМП

Выше мы уже говорили о том, что стихотворная речь характеризуется значительно замедленным, сравнительно с другими типами речи, темпом. Но темп этот не является постоянной и самодовлеющей величиной. Он определяется интонационной структурой речи и представляет собой один из ее элементов. Рассмотренные выше четыре строфы из «Евгения Онегина», конечно, все характеризуются, так сказать, ощутимым темпом, сравнительно с обычной речью. Но каждая из них отличается по темпу и от других. Это различие темпа есть, с одной стороны, результат тех индивидуальных интонационных особенностей, которые отличают каждую из этих строф. Но в то же время он представляет собой и форму проявления этих особенностей. Количество и качество пауз, характер построения интонацион-

ных периодов и единиц — все это и влияет на темп речи и в то же время зависит от этого темпа.

Строка:

Как он умел казаться новым,—

конечно, отлична по темпу от строки:

Где пятна слез?.. Их нет, их нет,—

поскольку в последней три интонационных единицы, отделенных друг от друга сильными паузами и произносимых с несомненной эмфазой, тогда как в первой — одна такая единица, вдобавок с гораздо меньшей долей эмфатичности. Темп вытекает из переживания, из состояния характера и объективно фиксируется в интонационно-синтаксической структуре стиха.

Его роль тем более видна, что с ним связана ощутимость звуковой организации стиха. Грубо говоря, чем медленнее темп речи, тем она звучнее, и наоборот. Но к этому мы обратимся позже.

8. ИНТОНАЦИЯ И СТРОФА

Большое значение для интонационной структуры стиха имеет и его строфическая организация. Внушительная технологическая внешность строфы с ее строгими формами не должна заслонять от нас ее реального интонационного многообразия. И в своем возникновении и в своем развитии строфическая организация чрезвычайно тесно связана с интонационной структурой стиха. Было бы неверно ограничиваться рассмотрением внешних особенностей строфы, усматривая в них лишь явления чисто ритмического порядка, как это делает, например, Ф. Мартинон в его монументальном исследовании строф французской поэзии, занимающем более шестисот страниц. Ограничиваясь изучением лишь внешних особенностей строфы: количества стихов, в нее входящих, расположения рифм и т. п., он рассматривает строфу как чисто ритмическое явление. «Стих,—говорит он,—определяется последовательностью слов, подчиненных определенному ритму. И... строфа, в свою очередь, есть последовательность стихов, подчиненных, как стих, определенному ритму»[1]. И с этой точки

---

[1] Ph. Martinon, Les strophes, P. 1912, p. 429.

зрения Мартинон тщательно рассматривает всевозможные вариации строф, на ста страницах, например, классифицируя катрен: катрен изометрический, симметрический, асимметрический, катрен с одним коротким стихом, катрен с двумя короткими стихами, катрен с тремя короткими стихами и т. п.[1]. Он составляет длиннейший список, показывающий, в каком количестве и у кого встречались во Франции четырех-, пяти-, шести- и т. д. строчные строфы со времен Маро. Но определить, в чем же значение строфы как художественного выразительного средства, в чем выразительный смысл, отличие одной строфы от другой, мы, пользуясь его материалами, совершенно не в состоянии. Между тем уже сама история возникновения строфы в достаточной мере отчетливо обнаруживает, что в основе строфической организации стиха лежат те же эмоциональные предпосылки, первоначально данные в их музыкальном выражении. И здесь стих первоначально опирался на музыку. В первом томе исследования Верье о французском стихе собран весьма интересный материал, иллюстрирующий это положение: «Музыка и танец,— говорит он,— играли важную, даже определяющую роль в создании и эволюции строф»[2]. Рассматривая первоначальную форму строфы — двустишие (куплет, лишь позднее ставший четверостишием), Верье связывал его возникновение с «майеролями» (майскими праздничными играми). Куплет состоит из двух частей, в свою очередь двухчастных; в первой содержится описание какого-либо явления природы («antécédent descriptif»), во второй — приглашение к танцу, позднее вообще какое-либо суждение, уже эмоционального порядка («conséquent affectif»):

Dans mon jardin j'eu un rosier,
Qui porte fleure au mois de Mai
Entrez en danse et lon-lon-la,—
Et embrassez qui vous plaira.

Таким образом, простейшее строфическое образование строится, во-первых, на основе определенной мелодии, определяющей его строение, расстановку ударения и пр.; а во-вторых, на основе того психологического параллелиз-

---

[1] Указ. соч., стр. 95—181.
[2] «Le vers français», pp. 168, 172.

ма, который столь подробно освещен в работах А. Веселовского. Это, конечно, общее явление; Верье дает параллели между французским куплетом и аналогичными построениями норвежской, польской, малайской и маорийской поэзии. Наша частушка также, конечно, восходит к этому же источнику.

Таким образом, строфа первоначально — это песенная фраза, это явление музыкально-речевого порядка[1]. В песне же зарождаются и более сложные се формы рефренного порядка. Повторение той или иной фразы — части песни — возникало как ответ хора на соло запевалы: хор повторял те или иные слова песни. С другой стороны, рефрен был обозначением мелодии плясовой песни. Поэтому первоначально в начале и в конце песни был рефрен. Он, по словам Верье, «сформировался в танце и для танца. Он родился в хоровой песне»[2]. Припевы (которые в отличие от рефрена представляют не законченную повторяемую хором фразу, а звукосочетание, лишенное смысла, часто имеющее в своей основе видоизмененное слово) были в своей основе подражанием музыкальным инструментам и пастушьим крикам, в силу чего они и появились первоначально в пастуреллах[3].

Таким образом, в основе строфы лежали известные музыкальные нормы и прежде всего принцип повторности, речевой симметричности, присущие, как мы помним, и эмоциональной речи. Отделение текста от мелодии, замена музыкально-речевой выразительности выразительностью только речевой, естественно определяли необходимость более сложной интонационной организации строфы. Практически строфа совпадает чаще всего с интонационным периодом, она представляет собой с этой точки зрения известное сгущение интонационной структуры речи. Так же как ритм стиха поднят над обычной ритмичностью речи, так же как его звуковая организация сгущает естественную насыщенность речи звуковыми повторами — так и строфы представляют собой известные типы интонации, известные типы сочетания между собой интонационных

---

[1] Об этом говорит и происхождение самого термина: строфа от греческого strefein — оборачиваться; строфа — поворот во время пляски, антистрофа — поворот в другую сторону.

[2] Указ. соч., стр. 83.

[3] Указ. соч., стр. 34—98. Из французского окрика на лошадь: «drrru la» возник припев «dorenlo» и т. д.

единиц в интонационное целое. Мартинон в своей работе о строфах делает весьма меткое наблюдение относительно того, что строфа типа «12—8—12—8» (число обозначает количество слогов в строке) ближе к строфе типа «7—3—7—3», чем к строфе типа «12—12—12—8»[1]. И это совершенно верно, потому что первые две строфы составляют один интонационный тип смены длинных и кратких интонационных единиц, тогда как в третьей строфе перед нами известное интонационное нарастание, разрешающееся краткой строкой. Легко установить тот факт, что для произведений повествовательного типа (поэмы, роман в стихах) избирается обычно большая строфа (октава, спенсерова строфа, онегинская строфа), дающая возможность большого интонационного разнообразия. Наоборот, лирическое стихотворение обращается обычно к катрену, поскольку не имеет нужды в сложных интонационных построениях.

Понятно, конечно, что, представляя собой известный тип интонационной организации, строфа — в зависимости от ее конкретной эмоциональной окраски — будет давать самые различные модификации. Ньюбольт в указанной работе убедительно разрабатывает положение о том, что одна и та же строфа «может быть использована сто раз и сотней поэтов и каждый раз сохранять свою оригинальность», и аргументирует это интересными примерами[2]. Но это не меняет того обстоятельства, что различные модификации строфы будут в конечном счете проявлять каждый раз, конечно по-своему, известные общие интонационные тенденции. Несомненно, что такая строфа, например как октава, дает иную интонационную основу для повествования сравнительно с двустишием, поскольку в первом случае имеется возможность построения сложного интонационного периода в восемь строк, тогда как во втором случае стихотворение распадается на краткие фразы. Опять-таки в зависимости от интонационной структуры и двустишие дает различные интонационные типы: александрийский стих, элегический дистих, силлабический тринадцатисложник по своему строению резко отличны от четырехстопного ямба с парной мужской рифмовкой («Мцыри» Лермонтова). В первом случае величина строки, могущей вобрать

---

[1] М а р т и н о н, указ. соч., стр. 8.
[2] Н ь ю б о л ь т, указ. соч., стр. 261

в себя несколько интонационных единиц, способствует тому, что двустишие легко образует законченный интонационный период, тогда как краткие строки четырехстопного ямба легко создают незаконченные построения, придающие речи гораздо более напряженный характер.

В основе строфической организации стиха лежит определенное движение интонационных единиц, характер и соотношение которых отражают движение переживания. Поэтому было бы неверно ограничивать представление о строфах только такими построениями, которые дают отчетливое симметрическое расположение строк. Каждый законченный интонационный период, включающий в себя несколько строк, представляет собой строфу. Вряд ли можно согласиться с тем, что только повторение данного сочетания строк делает его строфой. Рассмотрим стихотворение, не имеющее четкой строфической организации, разбив его по интонационным периодам:

1. О! Ради наших прошлых дней
Погибшего, погубленного счастья,
Не разрушай в душе моей
К прошедшему последнего участья!

2. Прости меня! Я виноват,
Я погубил твой возраст юный,
Я порвал все святые струны,
На ум навеял праздный чад.
Я развил волей иль неволей
Дух неразумных своеволий,
Я допустил в душе твоей
Тревогу мелких нетерпений,
И сухость мстительных волнений,
И необузданность страстей.

3. Прости меня! Перед тобою
Клонюсь преступной головою.

4. Но я любил, но я был слаб,
Я был не старший брат,— а раб...

Огарев

В этом отрывке нет последовательно проведенной и симметрической строфической организации, но каждый интонационный период его образует законченное и замкнутое построение. И, в зависимости от интонационной раз-

вернутости каждого периода, мы в первом случае имеем строфу в четыре строки, во втором — десять и далее — два двустишия. При этом своеобразие строфы определяется не только числом входящих в нее строк и порядком рифмовки, но и соотношением строк, различных по величине, то есть кратких и длинных, вмещающих в себя различное количество интонационных единиц. Строфа типа:

О! Ради наших прошлых дней
Погибшего, погубленного счастья,—

существенно отличается от строфы типа:

Но я любил, но я был слаб,
Я был не старший брат,— а раб,—

давая более резкие интонационные переходы. В этом отношении применяемое Мартиноном (вслед за Кастнером) деление строф на изометрические (равнострочные) и гетерометрические (разнострочные) бесспорно правильно, ибо это дает два различных типа интонационной организации стиха.

Так называемый вольный стих басен[1] представляет собой еще более отчетливый пример того, в какой мере организующую роль в создании тех или иных сочетаний строк имеет именно интонационное движение.

Основанный на иронической интонации вольный стих представляет собой образец гетерометрического стиха, по своему построению он отвечает тому своеобразному характеру повествователя, который рассказывает басню в тоне лукавого сказа. В нем нет той повышенной эмоциональности, которая насыщает стих резкими паузами и т. п. Вольный стих почти не знает переносов, встречающихся в нем единицами. Количество переносов в одной «Полтаве» Пушкина превышает, например, количество их в десятках тысяч стихов баснописцев XVIII века. В то время как вообще у поэтов XVIII века переносы дают 2—3%, у баснописцев их почти совершенно нет. Вот сравнительная таблица встречаемости переносов в XVIII веке в вольном и в четырехстопном ямбе:

---

[1] См. о нем гл. VII второй части.

Вольный стих; авторы	Число строк	Число переносов	Четырехстопный ямб; авторы	Число строк	Число переносов
Вас. Петров	1960	4	Тредиаковский .	1014	32
Костров	375	5	Ломоносов . . .	670	17
Богданович	4107	2	Сумароков . . .	600	15
В. Майков	1641	18	Богданович . .	852	13
Сумароков	5500	26	Державин . . .	604	11
Леонтьев	1600	17	Батюшков . . .	612	28
Хемницер	2896	—			
Всего . .	18 079	72		4352	116

Вольный стих совершенно особый тип интонационной организации стиха; его эмоциональность иронического типа, его язык и стих являются средством изображения своеобразного характера лукавого и иронического рассказчика, говорящего об одном и подразумевающего другое. В свое время С. Волконский в своих советах декламаторам очень удачно уловил эту интонационную сущность вольного стиха, подчеркнув, что в ней в центре именно рассказчик:

«Когда читаете басню,— не «играйте» ее, не говорите ее по ролям, с подражанием голосам, *а рассказывайте ее*, рассказывайте мне, слушателю, *что было и как было*, и что из этого вышло, и как *вы* на все это смотрите. Мне не интересно, что сказал косолапый Мишка или что сказала проказница Мартышка, а мне интересно знать, что *вы думаете о том, что они сказали*»[1].

Вольный стих членится на интонационно законченные части. Поэтому паузы на концах строк в нем часто внешне напоминают перенос, но им не являются в силу этой законченности:

Львы
Не кушают травы.

Или:

Но что родилось бишь?
Мышь.

Сумароков

[1] С. Волконский, Выразительное слово, СПб. 1913, стр. 210.

Отсюда—очень гибкие по строению строк строфические образования в вольном стихе, который опять-таки отчетливо обнаруживают выразительную природу строфы, значение ее как своего рода организатора интонации:

На то ей ананас сказал в своем ответе:
Ты роза, хороша в едином только лете,
А мой
Приятен вкус и летом и зимой.

В. Майков

Мы видим, таким образом, что различие между строфическим и астрофическим стихом условно. И в том и в другом случае перед нами в основе строфических образований лежит законченность интонационных периодов. Строфа представляет собой известный тип интонационного периода, доведенный до высшей отчетливости, отстоявшийся, вобравший в себя, так сказать, интонационный опыт поэзии. Усвоив ряд особенностей своей структуры от музыки и танца, она переработала их, придала им новое значение, превратила в средства речевой выразительности. Поэтому анализ строфы есть необходимый момент изучения общей выразительной структуры произведения.

9. ИНДИВИДУАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РИТМА

Мы до сих пор оставляли в стороне ритмическую организацию стиха. Между тем именно на ее основе развивается то интонационное движение, которое мы рассматривали. Но и в ритмической структуре стиха мы сталкиваемся с целым рядом моментов, определяющих индивидуальный характер ритма в каждом данном стихотворении. Ряд условий определяет эту ритмическую индивидуальность стихотворения. Сюда относятся следующие вопросы: 1) строение ритмической единицы; 2) вариации в строении ритмической единицы; 3) сочетания ритмических единиц и их формы (контраст, нарастания, монотония, перебои и пр.); 4) характер стиховых клаузул и их чередование и, главное, 5) соотношение ритмических и интонационных единиц; размещение их в пределах интонационного периода.

Все эти элементы ритма стиха в своем взаимодействии и, главное, в своем взаимодействии с другими его выразительными интонационно-синтаксическими и звуковыми средствами — создают каждый раз новые и новые речевые обра-

зования, имеющие свой особый выразительный смысл, свое художественное воздействие, свое эстетическое значение. Понятно, что своеобразие возникает не в результате простой «перестановки» этих элементов. В основе его лежит своеобразие того, что изображается этими средствами, то есть своеобразие характеров, средством раскрытия которых служит стих и которые в свою очередь являются средством раскрытия действительности, познаваемой поэтом. Определенный тип человека, определенное его состояние обусловливают и тип его речи, характер ее эмоциональности, количество и качество пауз, структуру интонационных периодов, темп ее, ощутимость ее звуковой организованности. В каком же соотношении со всеми этими элементами находится ритм стиха? И как уловить эти соотношения, чтобы оценить выразительное значение этого ритма, его художественную функцию, его эстетическую значимость, и как найти путь к тому, чтобы дать ему оценку, сказать, хорош он или плох и т. п.?

У нас и до сих пор слишком часто приписывают и ритму самостоятельное эстетическое значение, полагают, что в нем поэт непосредственно воспроизводит ритм тех явлений, о которых он говорит. Если он пишет о скачущем коне, то предполагается, что ритм его стихов передает топот коня и т. п. Нам уже приходилось останавливаться на этом наивном фетишизме в отношении к различным элементам стихотворной речи. Мы видели, что в отношении к звуковой организации стиха эта точка зрения не выдерживает никакой критики. Равным образом и ритм стиха не может нами рассматриваться как самостоятельный выразительный элемент стиха. Как и в речи, так и в стихе он является лишь одним из элементов сложного выразительного целого и лишь в нем получает возможность выразительного воздействия. Вне его он не имеет значения. Вне слов, вне интонации, вне выразительного комплекса речи ритм вообще лишен каких бы то ни было признаков художественности. Поэтому изучение ритма должно быть поставлено так, чтобы оно привело нас к пониманию его значения во всем выразительном комплексе речи, к пониманию того, как он взаимодействует со всеми ее элементами. Только тогда мы уловим индивидуальный характер и самого ритма, чего мы не сможем никогда сделать, если будем изучать его изолированно от всего выразительного комплекса стихотворной речи.

10. РИТМ И МЕТР

Прежде чем обратиться к анализу ритма стиха, нам необходимо остановиться на соотношении понятий ритма и метра. Противопоставление ритма и метра является в стиховедении одним из наиболее живучих и распространенных положений как у нас, так и на Западе.

Учение о ритме и метре было выдвинуто еще античной метрикой и, в тогдашнем понимании этого противопоставления, было вполне правомерным. Перенесенное вместе с рядом других античных терминов в европейское стиховедение, оно, как и другие термины, утратило свое старое содержание и заменило его новым, правомерность которого является весьма сомнительной. В основу этого противопоставления современным стиховедением кладется общеизвестное противоречие между теоретически выводимой схемой стиха и ее реальным осуществлением в живом конкретном стихе, зачастую очень далеко от нее отступающем.

Теория ритма и метра представляется на первый взгляд наиболее вооруженной в объяснении противоречия между теорией и практикой стиха.

Однако эта теория по существу раздваивает понятие ритма, считая метром идеальную ритмическую последовательность чередующихся сильных и слабых слогов (так называемых стоп), а собственно ритмом — реальную последовательность этих слогов, возникающую в результате обработки косного языкового материала при помощи этого метрического закона. Ритм с этой точки зрения представляет собой компромисс, своеобразный паллиатив, суррогат подлинного метрического идеала, равнодействующую двух борющихся сил — метра и языка.

Таким образом, ритм поэтической речи с этой точки зрения никогда не осуществляется целиком, он всегда «дефектен», и мы восстанавливаем его, опираясь на некую идеальную схему этого ритма (метр), которую носим в своем сознании.

Ритм есть норма (обозначаемая как метр), норма эта соблюдается не целиком, язык ее разрушает, эта норма имеется в сознании воспринимающего, с которой он соотносит реальные стиховые строки, от нее отступающие. Здесь, таким образом, два допущения: 1) язык не укладывается в норму и 2) норма эта известна воспринимающему.

Оба эти допущения явно не доказаны и недоказуемы; прежде всего мы имеем ряд примеров, когда «норма» в искусстве выполняется полностью, не говоря о ряде чрезвычайно строго выдержанных музыкальных композиций (соната и т. п.); стоит хотя бы вспомнить о так называемых твердых формах (сонет, триолет, рондо), которые также являются «нормами» и выполняются, несмотря на «сопротивление», всегда целиком[1].

Стоит вспомнить о том, что в XVIII веке мы имеем ряд стихотворений, выполняющих целиком или в отрывках метрическую схему (Ломоносов, Богданович, Державин) и т. д. Значит ли это, что Ломоносов вышел победителем в борьбе с языком, а Пушкин пал в борьбе с ним? Ведь если считать ритм, так сказать, пробивающимся сквозь толщу косного языка, всякое ритмическое построение является неизбежным компромиссом[2]. Но существует ли вообще эта единая ритмическая норма, с которой мы соотносим отступающий от нее ритм, каким образом попал в человеческое сознание этот метрический закон? Ведь если говорить о происхождении и об историческом развитии ритмической организации речи, то оно характеризуется прежде всего как раз тем, что ритмические единицы относятся друг к другу очень «приблизительно», представляют очень небольшое сходство, идущее по линии параллелизма и т. п. простейших форм речевой симметрии, никоим образом не укладывающихся в «рамки» метра.

В то же время самый состав языка, на основе которого и создается ритмическая система, не дает почвы для создания такого «идеального» закона. Возьмем для примера русский ямб, то есть размер, в котором ударения ложатся через слог. Тем самым слова, входящие в ямб, не могут иметь более трех слогов, так как в русском языке слов, имеющих два ударения, не может быть, и слово в четыре слога в ямб войти уже не сможет. Между тем реальный состав русского языка значительно шире комбинаций из одно-, дву- и трехсложных слов, которые могут войти в ямб по схеме.

Четырехсложные, пятисложные и т. д. слова составляют почти что пятую часть всех слов русского языка. Следовательно, они «исключаются» из употребления в ямбе, то

---

[1] На это в свое время указывал С. М. Бонди.

[2] См. В. Жирмунский, Введение в метрику, стр. 18.

есть «закон» явно не совпадает с языком. Откуда же он появляется? А на практике стих прекрасно пользуется четырехсложными словами, не считаясь с законом, который, таким образом, не имеет корней ни в самом ритме, ни в языке.

Вот небольшая суммарная таблица, показывающая встречаемость строк, выполняющих схему и от нее отступающих в некоторых распространенных двусложных размерах русского стиха:

Размер	Строки по схеме	Строки, отступающие от схемы
Четырехстопный хорей	23,3	76,7
Пятистопный хорей	12,2	87,8
Трехстопный ямб	41,2	58,8
Четырехстопный ямб	27,6	72,4
Пятистопный ямб	19,2	80,8
То же с подвижной цезурой	18,8	81,2
Шестистопный ямб	10,0	90,0

По подсчетам К.Тарановски, ударение на 6-м слоге четырехстопного ямба дает иногда лишь около 30% (вместо 100 возможных), так же как и ударение на 5-м слоге четырехстопного хорея[1].

Необходимость пропусков ударений теоретики русского стиха осознали с самого начала: еще Тредиаковский доказывал, что «без пиррихия ни единого стиха сложить не можно», потому что «вольность такая есть необходима ради наших многосложных слов, без которых невозможно будет, почитай, и одного стиха сложить» («Способ» Тредиаковского). И Сумароков добавлял, что «без сия вольности стихов сочинять не можно» («О стопосложении»).

В. Н. Недоброво в 1913 году справедливо писал:

«Отыскивая, что же в метрической схеме оказывается для ритма неприступной твердыней, мы увидим, что эта твердыня лишь один слог в каждом стихе, а именно последний ударяемый по метрической схеме, он один неизменно ударяем, тогда как прочие «ударяемые» сплошь и рядом в действительности не несут ударений, которые зато могут лечь на любой неударяемый слог, но если так...

[1] Указ. соч., таблицы I и II (в приложении).

то мы определим с этой точки зрения четырехстопный ямб, как... размер, в котором на каждой строке восьмой от начала слог обязательно несет на себе ударение и является последним ударяемым, но ведь с такими метрическими определениями мы придем к чистому силлабическому стиху»[1].

В то же время, как сказано, построения строго «метрические» появляются перед нами уже очень поздно, то есть ряд ритмических систем существовал, следовательно, «нелегально», поскольку метр, как и всякий закон, обратной силы не имеет. Но здесь-то мы и сталкиваемся с одним очень простым, но весьма убедительным соображением. Учение о ритме и его идеале — метре — может иметь смысл только в том случае, если оно носит всеобщий характер. Оно оправдано, если по отношению к каждой ритмической системе мы можем сказать: вот ее идеальный закон, метафизически существующий в сознании, и вот ее эмпирически данный ритм, возникший в результате сопротивления косного языка. Между тем это, казалось бы, общее правило имеет чрезвычайно ограниченное применение, охватывая всего только одну ритмическую систему — систему «силлабо-тонического» стиха (в качественном стихосложении), то есть стиха, разбиваемого на ямбы, хореи и т. п., отступление от которых и позволяет говорить об отступлениях от метра, сопротивлении языка и т. п. Но ведь — хотя бы только в пределах русского стиха — перед нами есть ряд систем, не укладывающихся ни в какие понятия метра[2]. Если стихотворение написано четырехстопным ямбом, то мы знаем, что все его строки будут четырехстопными ямбами, знаем их «метр» и чувствуем все от него отступления. Мы заранее знаем метрическое строение каждой строки, можем его «предсказать». Но мы не можем это сделать в отношении к народному стиху, в котором сходство единиц между собой имеет значительно бо́льшую амплитуду колебаний, чем в ямбе например; мы не можем это сделать по отношению к тоническому стиху Маяков-

---

[1] «Труды и дни», 1912, № 2, «Ритм, метр и их взаимоотношения», стр. 19—23.

[2] Наблюдение весьма старинное. «Находятся стихотворения, которых мера так нечувствительна, правила так беспорядочны, что их трудно и заметить» (Ник. Язвицкий, Введение в науку стихотворства, 1811, стр. 6). О том, что «стихи могут быть, а могут и не быть метрическими, но всегда являются ритмическими», говорит и Ньюбольт (указ. соч., стр. 243).

ского, где число слогов в строке колеблется от одного до двадцати и более, к vers libry, к силлабическому стиху, где «метрические» признаки настолько общи, что перестают уже что-либо характеризовать, наконец даже к вольному (разностопному) стиху, который хотя и состоит из ямбов, но, чередуя их в произвольной последовательности (от одной стопы в строке до семи), лишает нас возможности «предвидеть» характер последующих строк, и т. д., и т. д. Совершенно очевидно, что во всех этих случаях мы воспринимаем ритм, никоим образом не относя его к «идеальному закону», который нам неизвестен, мы воспринимаем данную ритмическую систему как таковую, то есть без всяких «идеальных» представлений о ее метре. Тем самым обнаруживается, что «закон» имеет далеко не всеобщее значение, а относится к очень небольшой части стихового материала, то есть в лучшем случае отражает какие-то специфические особенности ритмики именно данной системы, не охватывая ее в целом, а раз так, то даже и в применении к частной системе этот закон будет также в основном неверен. Вообще говоря, теория ритма и метра процветает в тех научных теориях, которые «по аналогии» использовали терминологию античной метрики (приравнивая, как известно, ударный слог к долгому и неударный — к короткому)[1] в применении к качественному стиху. Оттуда же перешли и термины, нас интересующие,— ритм и метр. Но в античном употреблении «метр» относился к «ритму», как частное к общему. На это указывали еще Вестфаль и Денисов: «Наука, имеющая своим предметом законы ритма и их приложение вообще, называется *ритмикой*. Часть ритмики, обнимающая приложение законов ритма специально к звукам речи, называется *метрикой* (Денисов, «Основания метрики у древних греков и римлян, М. 1888, стр. 8). «Часть ритмики, имеющая своим предметом подвижной материал поэтической речи, обозначается особым названием метрики. Метрика — то же самое, что и ритмика, с тою лишь разницей, что метрика имеет значение более специальное, так как она трактует о ритмической форме только поэтического текста, ритмика же обладает бо́льшим объемом, так как относится и к поэтическому тексту и к музыке» (Р. Вест-

[1] «Чрез долгий слог разумеется тот, на который просодия, или, как говорят, сила ударяет... долгота и краткость слогов не такая как у греков и у латин, но токмо тоническая, то есть в едином ударении голоса состоящая» (Тредиаковский, Способ).

фаль[1]). Эти термины имели, следовательно, различное содержание. В новом своем употреблении они потеряли старый смысл, поскольку разорвалась та связь стиха с музыкой, характерная для античного стиха, на которую и указывает Вестфаль. Благодаря этому, «переносу» в новое стихосложение подлежало только понятие «метра» (и «метрики»), которому — в словоупотреблении здесь принятом — и соответствует понятие стихотворного ритма, то есть «ритмической формы только поэтического текста» (Вестфаль); сохранение же обоих этих понятий — при отсутствии реального содержания — влечет к терминологической путанице, поскольку одно явление разбивается между двумя терминами.

Противопоставление ритма и метра имеет исторический, но не теоретический смысл. Поэтому совершенно прав П. Сокальский, говорящий, что «метр — понятие историческое, выработавшееся у древних греков как внешняя форма, принадлежит уже ко второму периоду развития ритма. Сказать: метр — то же, что сказать, «греческий метр», ибо выработка этой формы тесно связана со свойствами и историей древнеэллинского языка. Хотя метрика и получила богатое развитие в цветущий период древней Греции, тем не менее мы признаем за ней только местное и историческое значение, тогда как ритм — явление всеобщее, мировое»[2].

В связи с этим Сокальский выдвигал понятие «вольного метра», который, по его мнению, «у каждого народа сообразуется как с свойствами его языка и степенью его развития, так и с общим направлением творчества народа»[3]. Но «вольный метр» и есть не что иное, как тот же ритм в его конкретном проявлении, и нам опять-таки нет никаких оснований пользоваться дополнительным термином.

Противопоставление ритма и метра основано, в сущности, на том, что ритм стиха возникает в результате чередования однородных, но не тождественных строк, соизмеримых, но не совпадающих. Каждая из таких строк представляет собой осуществление определенного типа ритма, столь же равноправное, как и другие. Строка «Пора, пора, рога трубят» и строка «адмиралтейская игла» соизмеримы потому, что располагают ударения на четных слогах. Но считать, что первая строка метрична, а вторая

[1] Р. Вестфаль, указ. соч., стр. 241.
[2] П. Сокальский, указ. соч., стр. 236.
[3] Указ. соч., стр. 238.

является известным от нее отступлением, нет никаких оснований, так же как и для обратного заключения о том, что метрична «адмиралтейская игла», а «Пора, пора, рога трубят» — это отступление от метра за счет включения в стих лишних ударных слогов. Но эти строки соизмеримы по своему построению, и чередование их создает известный ритм. Он возникает вовсе не на основе соотнесения этих строк с определенным и заранее известным законом, а благодаря соотнесенности этих строк друг с другом. Какова бы ни была первая строка, она — в случае ее последовательного повторения (Верье весьма тонко указывает, что для создания ритмического движения необходимо наличие трех ритмических единиц)[1] — становится основой ритма. Группа слов, образовавшая определенное единство, может стать основой ритма, при наличии очень приблизительной соизмеримости. Эта соизмеримость определяется уже составом языка. Мы можем установить известные типы такой соизмеримости. Но это все реальные вариации ритма, зависящие от общих языковых закономерностей. Понятно, что мы столкнемся с неизбежным повторением однородных ритмических особенностей. Тот факт, что в русском языке больше всего двусложных и трехсложных слов, определяет с очевидной необходимостью господство в нем ритмических построений двусложного и трехсложного типа. Вариации строк, в зависимости от количества входящих в них слов, будут определять возникновение то более, то менее длинных ритмических единиц. Такие повторяющиеся построения будут образовывать так называемые размеры, метры (уже в ином — узком — смысле слова), которые можно обозначать, пользуясь и номенклатурой античного стихосложения. Таким образом, понятие метра в сущности сводится к определению принципа соизмеримости данной ритмической системы в наиболее общей форме, отмечающей тот необходимый *минимум* условий, который необходим для возникновения данной системы.

11. ОПРЕДЕЛИТЕЛИ СВОЕОБРАЗИЯ РИТМА

Как мы видели, ритм стиха возникает на основе чередования, повторения соизмеримых по своему строению речевых (интонационных) единиц (строк), причем базой

[1] «Metrique anglaise», v. II, p. 3.

этой соизмеримости являются те или иные речевые особенности, характерные для данного языка.

Но что же придает ритму индивидуальный характер, почему ритм одного стихотворения резко отличается от другого, что определяет, так сказать, *качество стихотворного ритма* и как подойти к пониманию этого его индивидуального качества? Как уже указывалось, вряд ли можно найти какое-либо эмоциональное содержание в самом ритме. Мы не можем сказать, что тот или иной ритм сам по себе может быть веселым или грустным, передавать, например, ритм города и т. п., как это часто говорят. Два хореических отрывка, в ритмическом отношении вполне однородные (следует еще раз оговориться, что мы не говорим о ритме «вообще», о ритме в широком смысле слова, поскольку это понятие настолько расплывчато и всеобъемлюще, что в нем нет устойчивого содержания), дают совершенно различное эмоциональное наполнение, например:

1. Танцевала рыба с раком,
А петрушка с пастернаком.

2. С головы казацкой сбрили
Кудри черные как смоль,
Но лица не изменили
Казни страх и пытки боль.

В обоих случаях ритм создается чередованием строк, соизмеряющихся между собой благодаря расположению ударений лишь на нечетных слогах и в силу этого создающих определенное закономерное, повторяющееся движение.

Для нас очевидно, что не только в смысловом, не только в эмоциональном отношении эти строки различны, они различны и ритмически, создают различное ритмическое движение.

Благодаря чему это происходит?

Когда мы говорим о соизмеримости ритмических единиц, мы не имеем в виду их тождественности, при однородности своего построения они обладают в то же время своими, так сказать, индивидуальными оттенками.

«Швед, русский — колет, рубит, режет» и «адмиралтейская игла» — в одинаковой мере строки четырехстопного ямба, но звучат они различно. Стихотворение прежде всего состоит из однородных по своему строению, но в то же время

и различных строк. Для того же четырехстопного ямба мы в связи с этим можем установить самые различные вариации строк, индивидуально варьирующих соотношения ударных и безударных слогов, но все же остающихся в пределах четырехстопного ямба. Выше уже приводился в качестве примера ряд строк четырехстопного ямба, различных по их словарному составу и в пределах одного и того же типа расстановки ударений (ударения на 2, 4, 6 и 8 слогах). Мы видели, что уже различное расположение словоразделов придавало этим строкам ощутимое своеобразие, например «здоровье краше всех румян» и «осенний ветер, мелкий снег» и т. п. Но это различие становится еще более ощутимым в том случае, если меняется число и место ударений в строке. Так, пропуская одно или два ударения в строке, мы получаем весьма отличные друг от друга строки:

	1	2	3	4	5	6	7	8	
1	⌣	⌣	⌣	'	⌣	'	⌣	'	Не понимает нас оно...
2	⌣	'	⌣	⌣	⌣	'	⌣	'	Блажен, кто про себя таил...
3	⌣	'	⌣	'	⌣	⌣	⌣	'	Жуковский то же говорил...
4	⌣	⌣	⌣	'	⌣	⌣	⌣	'	Самолюбивые мечты...
5	⌣	'	⌣	⌣	⌣	⌣	⌣	'	Без пошлины привезено...

Еще более резкое отличие одной строки от другой мы можем наблюдать в том случае, когда при расположении в основном ударений на четных слогах, какое-либо ударение падает и на нечетный. Большое число таких случаев находим у Державина:

1. Вредом вред умножая свой...
2. Ты ж страж его, муз друг, музовский...
3. И се зрю — Петр, Елизавета...
4. И щит вложа на грудь, лук в длани...
5. Зри, обращал как бог понт в сушу...
6. Улыбкою своей даст знать...
7. Тогда черта, взгляд, вздох, цвет, слово...
8. Был крокодил, волхв, князь, жрец, вождь...
9. Ее дух в радугах зрю чистый...
10. Свист бурь, блеск молнии, треск ребр...

и т. д.

Таким образом, строки, ритмически однородные, в то же время и разнообразны. Они варьируют эту однородность

в весьма различных пределах. Какого типа стих мы бы ни взяли, мы всегда столкнемся с этим явлением. Следует тут же отметить, что это явление не связано с чисто ритмическим строением строки; оно является следствием ее словарной и синтаксической структуры, поскольку в нашем стихе ударение связано с самостоятельным словом, самостоятельное слово в стихе чаще всего связано с паузой и т.д. Примерами такого рода богаты стихи В. Брюсова послеоктябрьского периода. При помощи «сверхсхемных» ударений, то есть падающих на нечетные слоги в ямбе, В. Брюсов, очевидно, стремился расширить ритмические возможности ямбического размера. Легко заметить, что и здесь это своеобразие ритма неизбежно влекло к своеобразию интонации.

Например:

Дуй, дуй, дувун! Стон тьмы по трубам,
Стон, плач, о чем? по ком? здесь, там—
По травам ржавым, ах! по трупам
Дрем, тминов, мят, по всем цветам...

Скуп свет; нет лун. Плачь, ночь, по трудным
Дням. Туп, вторь, ветр, по их стопам
Пой, стужа. Плачьте духом трубным
Вслух! Вслух! по плугам, по серпам[1].

Взмах! Взлет! Челнок, снуй! Вал, вертись вокруг.
Привод, вихрь дли! не опоздай.
Чтоб двинуть косность, влить в смерть искру,
Ткать ткань, свет лить, мчать поезда...[2]

Процесс развития брюсовского ямба в отношении увеличения в нем числа ударений легко выразить следующим образом: в обычном ямбе из 400 возможных ударений на 100 строк четырехстопного ямба приходится всего в среднем 330 ударений (считая сверхсхемные). У Брюсова в сборнике «В такие дни» число ударений повышается до 396. Последний период — «Миг», «Меа» — дает от 401 до 417 ударений на 100 строк. Развитие ямба Брюсова может быть, таким образом, выражено рядом возрастающих чисел: 396, 401, 417. Налицо непрерывный рост ударности брюсовского ямба, все усиливающееся насыщение его ударениями.

---

[1] «Меа», «Зимой», стр. 43

[2] «Меа», «Машины», стр. 21.

Нужно вспомнить, что для русского языка понятие ударения однозначно с понятием слова: слово является носителем ударения — сколько слов—столько ударений в стихе, и наоборот: сколько ударений — столько слов (не говоря об энклизах, проклизах и сложных словах)[1]. Мы можем, следовательно, определение брюсовского ямба как ямба, исключительно насыщенного ударениями, заменить определением его как ямба, насыщенного словами, как ямба с увеличенной лексической нагрузкой.

Таким образом, словесная насыщенность брюсовского стиха естественно идет параллельно повышению его ударности, брюсовский стих характеризуется повышенным числом слов в строке, строфе и т. д. (примеры словесной насыщенности у Брюсова см. выше — стихотворения «Зимой», «Машины»).

Отсюда — увеличение синтаксических единиц брюсовского стиха, обнаруживающееся, в частности, в увеличении числа переносов. Оно возникает как прямое следствие лексической его насыщенности.

В предисловии к «Далям» и в послесловии к «Меа» Брюсов настаивал на решительном расширении тематики лирической поэзии, на праве отражения в поэзии всего, «что интересует и волнует современного человека» («Дали»), то есть прежде всего на расширении именно смыслового, «понятийного», так сказать, диапазона поэзии. Синтаксис, интонативный строй, лексика, композиция брюсовского стиха видоизменялись, отвечая новым задачам, которые он ставил перед поэзией. По сути дела, В. Брюсов стремился создать образ нового лирического героя, сравнительно с дооктябрьским периодом своего творчества. Ранняя смерть не дала ему возможности осуществить его творческие замыслы, перед нами явно незавершенные еще поэтические опыты, но они поучительны опять-таки как пример той связи, которая существует между всеми сторонами выразительной системы.

---

[1] Отмечая колебания в числе тактов, то есть ударений в «Стихотворениях в прозе» Тургенева, А. М. Пешковский пишет: «Само собой разумеется, что все эти колебания стоят в теснейшей связи с содержанием. Ведь число тактов неразрывно связано с числом знаменательных слов, то есть с внутренней стороной речи. И таким образом ритмическая форма срастается здесь с содержанием» (сб. «Русская речь», новая серия, II, стр. 78).

Мы легко можем заметить и у Пушкина тяготение к полноударным и даже сверхударным (то есть с ударениями на нечетных слогах) строкам четырехстопного ямба:

1. Осада! приступ! злые волны,
Как воры, лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой.

2. Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен.
Он весь как божия гроза.
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.

3. Бросая груды тел на груду,
Шары чугунные повсюду
Меж ними прыгают, разят,
Прах роют и в крови шипят.
Швед, русский — колет, рубит, режет,
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть, и ад со всех сторон.

Как видим, это также наблюдается в тех случаях, когда повествование принимает напряженный, приподнятый характер, это реализуется в краткости фраз, интонационной самостоятельности слова и т. д.

Поскольку, как мы видели, ритмические единицы более или менее разнообразны, в стихотворении мы будем иметь дело с самыми различными их сочетаниями, тем более что, как мы помним, ритмические единицы вообще не существуют вне тех или иных групп (строф). Эти группы могут представлять собой сочетания строк, близких друг к другу по своему строению, могут представлять собой объединения контрастных, резко отличных друг от друга строк, могут давать повторение строк одного и того же типа и т. д. В каждом из этих случаев мы опять-таки будем иметь дело с соответствующей индивидуальной окраской ритма данного стихотворения. Выше мы видели, что Пушкин в некоторых случаях давал накопление многоударных строк ямба, используя их с определенной художественной целью.

Рассмотрим использование Пушкиным малоударных строк.

Случайно ли обращение его к строкам этого типа? Возьмем несколько отрывков:

1. Вот мужу подвели коня,
Он холку хвать и в стремя — ногу,
Кричит жене: не жди меня!
И выезжает на дорогу.

2. ...но то-то счастье
Охотнику! не зная нег,
В отъезжем поле он гарцует,
Везде находит свой ночлег,
Бранится, мокнет и пирует
Опустошительный набег.

3. Роман классический, старинный,
Отменно длинный, длинный, длинный,
Нравоучительный и чинный,
Без романтических затей.

4. С последней песней Беранжера,
С мотивами Россини, Пера,
Et cetera, et cetera.

5. Сигару, бронзовый светильник,
Щипцы с пружиною, будильник
И неразрезанный роман.

6. ...лампа чуть горит
И бледно спальню освещает;
Хозяйка мирно почивает
Иль притворяется, что спит.

Во всех этих примерах строка типа «◡◡◡′◡◡◡′», как видим, используется совершенно определенно: она, давая своеобразное на фоне предшествующих ей строк звучание, подчеркивает интонационную законченность отрывка, поддерживает замыкающую интонацию.

Проверим это наблюдение по «Медному всаднику»:

1. Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе.

2. Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфироносная вдова.

3. ...где-то служит —
Дичится знатных и не тужит
Ни о почиющий родне,
Ни о забытой старине.

Ритмическое своеобразие строки используется не для самодовлеющей «игры» ритмом, а как средство усиления

и подчеркивания интонации, что и ритму придает конкретный, выразительный характер. Понятно, что это не означает того, что строке этой вообще присуща такая функция замыкания периода. В других случаях она может быть связана с иной интонацией и т. д., но везде она так или иначе мотивирована.

Здесь важна соотносительность элементов. Если бы для нужной ему монотонии Пушкин почему-либо избрал четырехударную форму, то, вероятно, в лирическом отступлении доминировали бы трехударные и т. д. Контраст ритмических форм, нагнетание их и проч. сами по себе опять-таки скорее всего нейтральны, но, вступая в конкретную систему, ее усиливают[1].

В каждом из этих примеров мы имеем дело с различным ритмическим движением в результате неодинакового построения и соотношения входящих в них ритмических единиц.

Это различие усугубляется благодаря ряду других особенностей, усиливающих своеобразие строения строки. Сюда относятся прежде всего так называемые *клаузулы*, то есть окончания стиха. Клаузула не меняет характера строки, но придает ей дополнительное своеобразие. Сравним четыре четверостишия:

1. Я мало жил, я жил в плену;
Таких две жизни за одну,
Но только полную тревог,
Я променял бы, если б мог.

Лермонтов

2. Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.

Пушкин

3. По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

Блок

---

[1] Это положение сформулировано у Граммона даже с излишней категоричностью: «Все выразительные средства,—говорит он,—основаны по существу на контрасте, который привлекает внимание... поэт часто использует различные выразительные средства для достижения той же самой цели» (указ. соч., стр. 33).

4. Плыла над морем даль опаловая,
Вечерний воздух полон ласки,
К моей груди цветок прикалывая,
Ты улыбалась, словно в сказке.

Брюсов

Во всех этих случаях размер один, но разнообразная расстановка клаузул придает ему в каждом данном случае индивидуальный характер.

Обратимся к новым примерам:

1. Не мало нас, наследников Варяга,
Да трудно нам тягаться с Годуновым:
Народ отвык в нас видеть древню отрасль
Воинственных властителей своих.
Уже давно лишились мы уделов,
Давно царям подручниками служим,
А он умел и страхом, и любовью,
И славою народ очаровать.

2. Борис, Борис! Все пред тобой трепещет,
Никто тебе не смеет и напомнить
О жребии несчастного младенца—
А между тем отшельник в темной келье
Здесь на тебя донос ужасный пишет:
И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда.

3. А мне пора, пора уж отдохнуть
И погасить лампаду... Но звонят
К заутрени... благослови, господь,
Своих рабов!.. Подай костыль, Григорий.

4. Ты кто?
— Казак. К тебе я с Дона послан
От вольных войск, от храбрых атаманов,
От казаков верховых и низовых
Узреть твои царевы ясны очи
И кланяться тебе их головами.

Во всех этих примерах различное расположение клаузул определяет своеобразное звучание стиха. Если раньше мы наблюдали, например, выразительное значение введения в текст новой по своим особенностям ритмической единицы, как замыкающей, то здесь видим аналогичное использование мужских и женских клаузул, играющих в силу этого определенную выразительную роль в стихе.

Каждый из элементов стихотворного ритма, как мы видим, дает самые различные вариации, создающие самые различные выразительные оттенки.

12. ВЗАИМОСВЯЗЬ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ СТИХА

Выше мы чисто описательно констатировали, что ритм стиха благодаря различным колебаниям как по линии соизмеримости ритмических единиц, так и по линии их сочетания дает самые разнообразные индивидуальные, лишь в данном стихотворении звучащие оттенки. Сами по себе эти ритмические вариации не имеют какого-либо самостоятельного выразительного значения, они могут встречаться в самом различном контексте, внешне в то же время полностью совпадая, и укладываются в наиболее общие определения: ритмической монотонии[1], ритмического контраста[2], ритмического нарастания[3] и т. п. Поэтому прямое констатирование тех или иных ритмически своеобразных построений в данном стихотворении или вообще указание на наличие такого рода разнообразных ритмических построений, чем мы только что занимались, нам в сущности еще ничего не дает.

Нам нужно поставить в связь эти особенности ритма данного стихотворения со всем его контекстом в целом, понять, почему они именно в данном месте стоят, с чем они связаны, и тогда они превратятся для нас в художественно осмысленные явления, получат идейно-художественную мотивировку, из категории случайных наблюдений перейдут в категорию наблюдений закономерных. Поясним это простейшим примером. «Скупой рыцарь» Пушкина, как известно, написан белым, то есть нерифмованным стихом. Белым стихом написан и известный монолог барона «Как молодой повеса ждет свиданья». Однако 80—85-я строки этого монолога неожиданно дают рифму:

Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастие, в ней честь моя и слава!
Я царствую,—но кто вослед за мной
Приимет власть над нею? Мой наследник!
Безумец, расточитель молодой,
Развратников разгульных собеседник!

---

[1] Как в примере: «Наталья Павловна совсем».
[2] Как в примере: «Пощечину, да ведь какую».
[3] Как в примере: «Это утро» (см. выше, стр. 113).

Это резкое, контрастное изменение выразительных средств стиха подчеркивает, выделяет зарифмованные строки на фоне белого стиха, рифма здесь является как бы звуковым курсивом. Для чего он нужен? Изучая строение монолога, мы можем заметить, что обращение к рифмам, вернее — выделение, резкое подчеркивание нескольких строк при помощи их дополнительной звуковой окраски, у Пушкина не случайно.

Монолог барона идет сначала в тоне непрерывного эмоционального нарастания, заканчивающегося тем, что он «зажигает свечи и отпирает сундуки один за другим». В этот момент его воодушевление достигает кульминации, он ощущает полностью свое могущество — «Я царствую! Какой волшебный блеск» — и восторг его завершается двумя последующими строками:

Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастие, в ней честь моя и слава!

Это место эмоционального подъема монолога и отмечено переходом от белого к рифмованному стиху. И это же место является переломным. Восклицание «Я царствую!» повторяется уже с огромной горечью, ибо в этот момент наивысшего торжества старик вспоминает о сыне:

...но кто вослед за мной
Примет власть над нею? Мой наследник!

И от торжества барон переходит к отчаянию. Вот это наиболее напряженное место монолога в смысловом и интонационном отношении приобретает особенно рельефный характер благодаря введению новых выразительных средств, в данном случае — рифмы. Это еще более отчетливо выделяет, подчеркивает центральное место монолога. Таким образом, перед нами не просто своеобразное оживление белого стиха при помощи введения в него рифмы, перед нами использование этого своеобразного звучания стиха для того, чтобы усилить и выделить наиболее значимое место монолога, момент эмоционального перелома.

Проверим эти наблюдения на стихе Пушкина в «Борисе Годунове», где он также вводит рифму в белый стих. В каких случаях она там появляется?

Когда Шуйский приходит к Борису, чтобы сообщить ему о самозванце, то разговор его с Борисом сначала дан белым стихом, он разбит на ряд кратких реплик, затем Шуйский произносит речь, подготавливающую Бориса к этой вести; вот здесь он переходит к рифмованному стиху, говоря о черни, которая

Легко пустой надежде предана,
Мгновенному внушению послушна,
Для истины глуха и равнодушна,
А баснями питается она.
Ей нравится бесстыдная отвага.
Так если сей неведомый бродяга
Литовскую границу перейдет,
К нему толпу безумцев привлечет
Димитрия воскреснувшее имя.

Царь

Димитрия!.. как? Этого младенца!
Димитрия!.. Царевич, удались.

Очевидна роль этой смены белого и рифмованного стиха, помогающего усилить впечатление приподнятости речи Шуйского, и вслед за тем еще большего выделения последней строки, остающейся незарифмованной. В этой сцене мы снова встречаемся с переходом к рифме, когда Борис, наконец, овладевает собой, когда, после глубокого смятения чувств, он собирается с силами:

Безумец я! чего ж я испугался?
На призрак сей подуй—и нет его.
Так решено: не окажу я страха.
Но презирать не должно ничего...
Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!

Новое содержание получает контраст белого и рифмованного стиха в сцене у фонтана, когда с рифмой связан резкий эмоциональный перелом в состоянии самозванца:

Димитрий
(*гордо*)

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла.

Нет смысла умножать примеры. Очевидно, что переход от белого к рифмованному стиху художественно мотивирован тем, что он, совпадая со *смысловыми* и *интонационными* переходами, их выделяет и усиливает. Важно отметить здесь еще одно: сами по себе рифмы ни в каком случае не могут рассматриваться как такие элементы речи, которым присуща особая эмоциональная напряженность, рифмы подчеркивают эмоциональные переломы в состоянии тех или иных характеров (Годунова, Димитрия и др.) не только потому, что в них самих заложена эмоциональная выразительность — они фиксируют наше внимание самим фактом своего появления. Появление в определенном ритмическом ряду нового элемента или настойчивое повторение какой-либо из его особенностей и т. п. придает особенную выпуклость данному отрезку ритмического движения и всем словесным, смысловым, интонационным построениям, которые связаны с этим отрезком. Речь идет, следовательно, здесь не о самостоятельной значимости ритмических элементов, а об *отношениях* их, о смене ритмических порядков, соотносящихся со всеми остальными элементами стиха.

Рассмотрим с этой точки зрения простейший пример уже чисто ритмического порядка в стихотворении Батюшкова «Песнь Гаральда Смелого»:

Мы, други, летали по бурным морям,
От родины милой летали далеко!
На суше, на море мы бились жестоко:
И море и суша покорствуют нам!
О други! Как сердце у смелых кипело,
Когда мы, содвинув стеной корабли,
Как птицы, неслися станицей веселой
Вкруг пажитей тучных сиканской земли!..
А дева русская Гаральда презирает.

Перед нами смена ритмических порядков: последовательность четырехстопных амфибрахиев нарушена шестистопным ямбом; эта смена отвечает смысловому и интонационному перелому, его поддерживает, выделяет, усиливает. Такого рода ритмическая характеристика тематических или иных членений стихотворения весьма часта, например, у Шевченко. Стихотворение «Причинна» начинается ямбом:

Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердити вітер завива,

Додолу верби гне високі,
Горами хвилю підійма.

Затем оно переходит в хорей:

В таку добу під горою
Біля того гаю,
Що чорніє над водою,
Щось біле блукає.

А вслед за тем — в четырехстопный амфибрахий:

Така її доля... О, боже мій милий!
За що ж ти караєш її молоду?
За те, що так щиро вона полюбила
Козацькії очі? Прости сироту!

Далее опять следует ямб, хорей, опять ямб, опять хорей, ямб и, наконец, хорей. Все эти переходы связаны с определенными композиционными тематическими «поворотами» стихотворения. В поэме Катенина «Мстислав Мстиславич» дано тринадцать различных размеров соответственно тематическому движению. Опять-таки здесь дело не в самостоятельной значимости хорея или ямба, а в смене их, в их соотношении с остальными элементами стихотворения. В приведенной выше речи Шуйского приподнятость ее поддерживается переходом от белого стиха к рифме, но значительность и неожиданность его заявления о появлении Димитрия поддержана обратной сменой: переходом от рифмованного стиха к белому. Аналогичны у Пушкина, например, переходы от стиха к прозе; так, в «Разговоре книгопродавца с поэтом» поэт на слова книгопродавца о том, что

Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать,—

отвечает: «Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся».

Аналогичен переход от стиха к прозе и снова от прозы к стиху в стихотворении «Прими сей череп, Дельвиг» и т. д.

В связи с этими наиболее отчетливыми примерами понятно, какую роль играют те более мелкие ритмические

вариации, о которых мы говорили вначале. Нам ясно, что в следующем, например, отрывке:

Борис, Борис! Все пред тобой трепещет,
Никто тебе не смеет и напомнить
О жребии несчастного младенца —
А между тем отшельник в темной келье
Здесь на тебя донос ужасный пишет:
И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда,—,

накопление женских клаузул, которые, как мы помним, являются одним из элементов, определяющих своеобразие ритма, идет, так сказать, параллельно нарастанию эмоционального напряжения и завершается мужской клаузулой, оканчивающей последнюю строчку периода. Нам ясно, что накопление полноударных и сверхударных строк ямба в цитированных выше примерах из «Полтавы» коррелирует с определенными подъемными местами повествования и т. д.

Итак, прежде всего те разнообразящие ритм стиха ритмические вариации, которые мы выше наблюдали как в сочетаниях строк, так и в их внутренней соизмеримости, не имея самостоятельной значимости, получают ее благодаря тому соответствию, которое возникает между ними и смысловым, интонационным, эмоциональным строением стиха в целом. Было бы, однако, неверно ограничиваться, как мы это делали до сих пор, сведением этого соответствия к совпадению, параллельных рядов — ряда ритма и ряда смысла[1]. Дело, конечно, гораздо сложнее. Легко убедиться, что именно определенный характер развития данного стихотворения в смысловом—в широком смысле — отношении определяет создание условий для возникновения тех или иных своеобразных явлений ритма. В самом деле, Пушкин, характеризуя состояние Годунова, когда тот узнает о появлении самозванца, исполь-

---

[1] То или иное ритмическое построение, как правило, само по себе как таковое не входит в замысел поэта. «Размер проистекает из поэтического настроения, — говорил Гете Эккерману, — как бы бессознательно. Но если, сочиняя стихотворение, начнешь думать о размере, то сойдешь с ума, и, конечно, не напишешь ничего путного» (И. П. Эккерман, Разговоры с Гете, изд. «Academia», 1934, стр. 446).

зует для наибольшей полноты раскрытия его характера не только значения слов, им произносимых, но и все те изменения голоса, которыми пользуется живая речь для передачи эмоционального состояния говорящего. Отрывистые фразы, ряд пауз, восклицания и вопросы, которыми насыщена речь Годунова, определяют и интонационную структуру и ритмическое строение стихов, передающих слова Годунова. Отрывистость фраз и большое количество пауз приводят к возникновению переносов, краткие восклицания и вопросы определяют большое количество ударений в стихе, создают возможность появления полноударных или сверхударных строк. Все это вносит в ритм стиха ряд своеобразных, сравнительно с предшествующими строками, особенностей. Они возникают именно на основе той повышенной эмоциональной структуры речи, которая в свою очередь обусловлена данным состоянием изображаемого поэтом характера. Оно и создает основу выразительной системы стиха. В самом деле, когда вышедший из себя Борис Годунов обращается к Шуйскому с вопросом: «Смешно? А? что? что ж не смеешься ты?», то мы очень отчетливо наблюдаем здесь всю интересующую нас цепь: определенное состояние характера показано через крайне взволнованную речь, состоящую из кратких восклицаний-вопросов, ряд восклицаний дает ряд ударений, следующих друг за другом; эти ударения максимально насыщают строку пятистопного ямба, располагаясь на 2, 3, 4, 5, 8, 10-м слогах; в результате возникает своеобразное ее звучание, своеобразная ритмическая вариация ямба. Она в свою очередь своей необычностью выделяется среди других, подчеркивает интонационно-смысловое содержание строки, делает его особенно выразительным и тем самым в конечном счете обрисовывает данный характер в его живой речи, индивидуализируя его облик, подчиняя самый стих задаче изображения характера.

Перед нами — частный случай того взаимоперехода формы в содержание, раскрытие которого является необходимым условием литературоведческого анализа произведения и осуществление которого необходимо для художественной полновесности творчества.

Соответствие интонационно-ритмической структуры стиха и данного состояния изображаемого характера — опять-таки простейший случай, так как здесь мы имеем дело с собственной речью. Но, как раньше говорилось, и ав-

торская речь в произведении *характерна*, индивидуализирована, за ней стоит определенный носитель данных переживаний, мыслей, данной интонации, в поэзии — лирический герой. В «Полтаве» изображение Петра в авторской речи пронизано восторженным к нему отношением. Эта эмоциональная окраска и создает условия (соответственно той цепи, которую мы только что установили) для возникновения тех своеобразных ритмических явлений, которые мы выше приводили.

Строки:

Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой, барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть, и ад со всех сторон,—

в ритмическом отношении отличаются тем, что они насыщены ударениями на необычайных местах: 1—2—4—6—8, 1—4—6—8, 1—2—4—6—8. Но это своеобразие не является опять-таки своеобразием ритма как такового: напряженность сюжетной ситуации определила эмфатичность речи, краткость интонационных единиц, большое число ударений. Примеры эти могут приводиться в любом количестве. Поэтому мы можем подойти к пониманию структуры стиха и к правильной ее интерпретации в чтении, только определив его повествовательный стержень, ту его характерность, которая окрашивает собой все интонационно-ритмические особенности стиха, в них появляется и на них усиливается. Здесь мы, исходя из совершенно других установок и идя совершенно другими путями, можем присоединиться к известному выводу Зиверса о том, что в стихотворении заложен только один правильный способ его читки, авторского чтения, в том смысле, что вся организация стиха в конечном счете подчинена основной художественной задаче — раскрытию изображаемых в нем характеров (в лирике характера). *Только поняв характер, через который отражается поэтом действительность и выражаются его мысли о ней и которым организованы средства художественного изображения, мы поймем значение и смысл всех индивидуальных вариаций ритма, их переходов* и т. п. и, значит, получим основу для правильной их интерпретации. В этом смысле стихотворное произведение дает чтецу полную «партитуру» для чтения. Конечно, это

не означает, что стихотворение можно читать только одним, раз навсегда установленным образом: сами характеры, в нем изображенные, поддаются различной интерпретации, но только понимая характер, мы можем его интерпретации дать определенное единство, не нарушив целостности стихотворного повествования.

В литературе слово всегда симфонично, оно включает в себя интонации и ритмы, связанные с различными их носителями, пересекающиеся, противоречащие друг другу и в то же время образующие определенное стилевое единство, сложную словесную систему, своеобразный речевой оркестр. На сцене слово самостоятельно, между словом персонажа и слушателем — нет посредника, оно непосредственно к нему обращено и им непосредственно воспринимается.

Между словом литературного персонажа и слушателем всегда стоит посредник — автор (от лица которого и выступает чтец в качестве его полномочного представителя). В литературном произведении слово персонажа принципиально всегда — цитата, оно включено в авторскую речь и лишь через нее доходит до слушателя, причем зачастую авторская речь оказывается для него важнее, чем речь персонажа.

Поэтому здесь может возникнуть невозможное на сцене положение, когда максимально полновесное воплощение речи персонажа окажется вредящим общей художественной целостности произведения и потребует некоторого притушения. Простейший пример — басня. В ней излишнее оживление речи персонажа может привести к искажению той лукавой интонации рассказчика, на которой как раз и зиждется основной художественный эффект басни. Об этом очень точно и говорил С. Волконский.

В связи с этим можно говорить о своеобразном законе «речевой перспективы», которая возникает именно в литературном слове и лишь отчасти может относиться к слову сценическому. Закон этот состоит в необходимости для чтеца регулировать меру приближения речи персонажа к реальному жизненному звучанию в зависимости от того фона, который даст для этого авторская речь.

Так, в «Пиковой даме» Пушкина дан рассказ Томского о тайне, которую открыл графине граф Сен-Жермен. В этом рассказе перед нами — собственная, прямая речь Томского. В свою очередь в нее включена прямая речь графини и Сен-Жермена. Но в то же время все они даны в обрамлении

речи рассказчика, которая опять-таки связана с определенным индивидуальным лицом, имеющим свое отношение ко всему, о чем говорится в «Пиковой даме» (достаточно напомнить об эпитетах, придающих речи рассказчика иронический тон). Таким образом, перед нами на первом плане полновесная в своей индивидуальности речь рассказчика, на втором плане речь Томского, уже подчиненная речи рассказчика, включенная в его интонацию («Заметил Томский», «продолжал Томский», «Томский закурил трубку, затянулся и продолжал» и т. д.), и, наконец, на третьем плане речь графини и Сен-Жермена, в свою очередь включенная в интонацию Томского и тем еще более приглушенная в своей индивидуальности («отвечала бабушка», «возразил Сен-Жермен» и т. д.). Если сценическое слово требует, как говорилось, полной самостоятельности речи персонажа, то здесь эта самостоятельность разрушила бы художественную целостность повествования, ибо речь графини и Сен-Жермена характеризует не только их, но и Томского, о них рассказывающего, а речь Томского — в свою очередь не только его, но и рассказчика.

Оживляя в полной мере речь графини, чтец отнимает у нее то, что характеризует Томского; оживляя в полной мере речь Томского, чтец отнимает у нее то, что характеризует самого рассказчика. Достоевский в свое время очень тонко заметил, что в пушкинских «Повестях Белкина» важнее всего сам Белкин; по тому, *как* он рассказывает читателю о том, что говорят и делают его герои, читатель с достаточной ясностью представляет себе самого Белкина.

А. Я. Закушняк, например, настойчиво предостерегал чтеца от «актерского мимирования («перевоплощение»), идущего вразрез с принципами искусства рассказывания»; рассказывая о своей работе над «Домом с мезонином», он пишет, что «очень трудной в работе над этой вещью оказалась задача — уничтожить в себе актера, не играть тех или иных образов, действующих в произведении, а попытаться рассказать об этих образах, сделавшись как бы вторым автором»; важнейшим правилом в искусстве рассказывания он считает то, что, «рассказывая литературное произведение, ни в коем случае нельзя увлекаться *изображением* действующих в нем персонажей; нужно именно *рассказывать* о них. Не изображать, говоря о женщине или от ее лица женского голоса, а рассказывать об этой женщине и ее голосе, позволив себе иногда подчеркнуть

и как бы проиллюстрировать характерные черты создаваемого образа выразительной интонацией»; наконец, говоря о жесте, сопровождающем речь, А. Я. Закушняк сравнивает жест чтеца с силуэтным изображением, то есть опять-таки устанавливает для него ту перспективу, которой «не требует сценический жест, сопровождающий самостоятельное слово»[1].

Таким образом, авторская речь, которая лежит в основе речи чтеца, представляет собой чрезвычайно своеобразное и сложное художественное явление, с которым сталкивается именно чтец и которое требует от него разработки совершенно своеобразных средств художественной выразительности.

Выдвижение речи персонажа на первый план грозит в ряде случаев разрушением единства повествовательной ткани произведения, ибо искажает тот облик рассказчика, на котором зиждется это единство. Нам довелось слышать чтеца, который, исполняя «Графа Нулина», после слов «И граф поет» начинал напевать бравурный мотив, полностью оживляя речь персонажа. Но это было мнимым художественным эффектом. В самом деле — облик лирического героя в «Графе Нулине» исключает возможность его речевой идентификации с Нулиным. Он настолько выше его, что полностью подделываться под этого ничтожного человека было бы для него невозможно и просто унизительно. Лирическая волна, проходящая сквозь поэму («кто долго жил в глуши печальной») заставляет нас ощутить рассказ о Нулине как легкую усмешку, вызванную мелкими людьми у человека, неизмеримо выше их стоящего. Наоборот, то, что рассказчик так одушевляется происходящим, что перевоплощается в своего «героя», приближает его к нему, опошляет его облик, нарушает художественную основу поэмы.

Гибкость речевой организации художественного произведения ставит перед его исполнителем совершенно своеобразные задачи: индивидуализированность языка каждого персонажа, мера его приближения к самостоятельному звучанию, определяемая общей речевой перспективой произведения, наконец — градация авторской речи, мотивированная авторским отношением к персонажам,

---

[1] А. Я. Закушняк, Вечера рассказчика, изд. «Искусство», 1940, стр. 43, 73, 109 и 107.

вызывающая непрерывную смену интонации и ритмов,— все это создает целый речевой оркестр, по отношению к которому чтец выступает сразу и как дирижер и как весь музыкальный ансамбль. У Л. Толстого в дневнике от 5 января 1897 года есть очень поучительная запись, относящаяся к его работе над «Воскресением»: «Нужно: 1) попеременно описывать ее и его чувства и жизнь. И положительно и серьезно ее, и отрицательно и с усмешкой его»[1]. Художественное произведение всегда несет в своей авторской речи скрытую, но в то же время действенную систему оценок, выражающуюся в лексике и интонации именно в связи с каждым данным образом.

В свое время И. А. Гончаров очень тонко определил те требования, которые должно предъявлять к исполнению стиха Пушкина и Грибоедова: «В таких высоких литературных произведениях, как «Горе от ума», как «Борис Годунов» Пушкина и некоторых других, исполнение должно быть не только сценическое, но наиболее литературное, как исполнение отличным оркестром образцовой музыки, где безошибочно должна быть сыграна каждая музыкальная фраза и в ней каждая нота. Актер, как музыкант, обязан доиграться, то есть додуматься до того звука голоса и до той интонации, каким должен быть произнесен каждый стих: это значит, додуматься до тонкого критического понимания всей поэзии Пушкинского и Грибоедовского языка... В ней всякое прочее действие, всякая сценичность, мимика, должны служить только легкой приправой литературного исполнения, действия в слове»[2].

Действие в слове — это и есть искусство художественного слова, опирающееся на ту речевую партитуру, которую дает ему художественное произведение.

Было бы неверно делать из этих соображений вывод, что мы призываем к рабскому копированию текста, обрекающему уже самого чтеца на роль силуэта, о котором говорил А. Я. Закушняк.

Французский исследоватеь E. Landry справедливо указывал на то, что «один и тот же стих может иметь даже у одного чтеца 10, 20 способов декламации». В качестве примера возможных вариаций исполнения одного и того же

---

[1] Л. Толстой, Полн. собр. соч., т. 53, 1953, стр. 129.
[2] И. Гончаров, Собр. соч., т. XV, СПб. 1899, стр. 152.

текста он приводил стихотворную строку, в которой один чтец сделал три ударения, а другой — шесть ударений:

1 2 3
Il vit un oeil tout grand ouvert dans les ténèbres[1]
1 2 3 4 5 6

Очевидно, что в исполнении стиха роль речевой партитуры, вытекающая из того же единства формы и содержания, выступает с еще большей отчетливостью, ибо индивидуальное, неповторимое звучание каждого художественно значительного стихотворения (при частых совпадениях внешних особенностей структуры — размера и т. п.) определяется неразрывной связью тех переживаний, о которых рассказывает поэт, и тех речевых форм (интонаций, ритма), которые с наибольшей полнотой и конкретностью воплощают эти переживания. Принцип его исполнения очевиден. Оно во всех своих частностях должно быть мотивировано состоянием лирического героя. К сожалению, в практике художественного чтения мы наблюдаем обратное: чтец ищет основу выразительности в отдельном слове, в отдельной фразе и неизбежно разрушает целое.

Но проблема декламации — только частный вывод из того общего положения, *второго вывода*, к которому мы пришли, то есть того, что *соответствие ритма и интонации* не является механическим совпадением параллельных рядов, а *появляется на основе их непрерывного взаимодействия, путем возникновения определенных интонационно-эмоциональных особенностей речи, вытекающих из данного состояния характера*.

В связи с этим мы можем определить те основные отклонения от подлинной художественной нормы, которые заставляют нас считать те или иные стихи плохими, невыразительными, говорить о бесцветности их ритма и т. п. В основе их художественной неполноценности будет всегда лежать то или иное несоответствие между изображаемым в стихотворении состоянием характера, его мыслями, настроениями и ритмом, организующим эмоционально-интонационную структуру[2] его речи.

---

[1] Eugene Landry, La theorie du rythme et le rythme français déclamé, P. 1911, pp. 7, 317.

[2] Об этом очень точно говорит Гете: «Если бы содержание моих римских элегий изложить в тоне и размере байроновского «Дон-Жуана», то все сказанное там показалось бы совершенно непристойным» (указ. соч., стр. 210).

Подводя итоги изучению основных речевых элементов, которые определяют выразительность стиха, мы можем сказать, что стих представляет собой целостный выразительный комплекс, включающий в себя целый ряд элементов, каждый из которых может быть понят только в этом комплексе.

Только осмыслив эту своеобразную иерархию выразительных средств, мы можем понять, что такое стих, и можем определить его индивидуальные особенности в каждом данном случае.

Все элементы стиха по своей природе относятся к эмоциональной речи. Не имея постоянного выразительного значения, они служат для выражения внутреннего содержания речи. Но свое выразительное значение эти элементы стиха осуществляют, во-первых, лишь в комплексе, во взаимодействии друг с другом, а во-вторых, лишь в определенной мотивировке, *которую они получают от содержания, заключенного в произведении*. Итак, в основе своеобразия стихотворной речи лежит сама реальная действительность, познаваемая писателем, как он ее понимает. В его произведении она дана образно, то есть в конкретных человеческих образах, ей соответствующих (понятно, что это соответствие всегда исторично относительно: романтические характеры резко отличны, например, от реалистических и т. п., но мы здесь не можем уже детализировать различных форм этого соответствия, нам важно только определить его как основную тенденцию литературного изображения). Характеры реализуются в их конкретных поступках и в переживаниях, в определенных состояниях. Состояния характера (персонажа или повествователя) определяют тип его речи — не говоря уже о лексике — качество и степень ее эмоциональности. Эмоциональность речи определяет ее интонационную организацию. Интонационная организация, зависящая от логики развития чувства и мысли, реализуется в определенной ритмической системе, влияя и на построение ритмической единицы (насыщенность ударениями, количество и характер пауз) и на сочетание ритмических единиц между собой (монотония, нарастания, контрасты, изометричность и гетерометричность). Движение ритмических единиц реализуется в определенной последовательности стиховых клау-

зул, определяющих характер строфической организации стиха.

Интонационно-ритмическое движение стиха определяет его темп и его звуковую ощутимость. В свою очередь все эти элементы выразительной структуры стиха обладают и обратным воздействием: расстановка клаузул влияет на ритм; звуковые повторы способствуют эмфатичности речи, так же как и замедленный темп; ритмическое своеобразие подчеркивает интонационные подъемы; интонационные построения обогащают и дополняют лексику речи, способствуют раскрытию определенных состояний характера. Изменение одного элемента сказывается и на всех остальных. Ослабление эмфатичности приведет к ослаблению и звуковой ощутимости речи и к устранению резких ритмических переходов и пр.

Искусство поэта и состоит в такой организации стиха, которая, во-первых, отвечает состояниям изображаемых характеров и лирического героя, а во-вторых, полностью реализует все выразительные свойства стиха в их комплексности и взаимодействии. Что значит, что стих звучит хорошо? Это значит, что мы ощущаем его жизненную убедительность, его соответствие изображаемым характерам (или характеру, как в лирике). Структура стиха в этом случае отвечает данному состоянию характера, данному переживанию. И это соответствие тем полнее, чем гармоничнее взаимодействие всех элементов стиха, поддерживающих и усиливающих друг друга.

Что значит, что стих плох? Это значит, что он не отвечает состоянию изображаемых характеров, а тем самым идее и устремленности произведения в целом; или он утрирует выразительные средства, которые излишни для данного состояния характера, или он не подымает эти средства до нужной эмоциональности, или, наконец, он лишь частично использует эти средства, не приводя их в необходимое соответствие. Во всех этих случаях он и недостаточно типичен и недостаточно индивидуален. Мы не ощущаем его речевой убедительности, он не функционирует художественно. Поэтому наличие стиха само по себе ни о чем не говорит, он должен быть художественно обоснован. А это можно обнаружить, только раскрыв, в какой мере его строение мотивировано теми состояниями характеров, которые он должен обрисовать. Таким образом, стих представляется нам совершенно определенной выразительной

системой. В том случае, если перед нами только элементы этой системы, они не составляют собой стиха как художественного явления. Поэтому грамматические правила, облеченные для удобства запоминания в ритмическую форму:

Sittis, puppis, turris, vis,
Febris et securis
и т. п.

вообще не являются стихами, так как в них отсутствует целый ряд элементов, образующих стих как целое, хотя перед нами налицо четырехстопный и трехстопный хорей.

Отсюда нам ясна и эстетическая природа стиха, опять-таки в тенденции, конечно. Она неотделима, естественно, от изображаемых поэтом характеров, неотъемлемую часть которых составляет стих.

Как положительный характер представляет собой эстетически переработанную художником действительность, является нормой и образцом, утверждением общественных идеалов в их эстетической конкретизации, обобщенным воплощением общественных представлений о красоте в данном историческом проявлении, так и речь его представляет собой воплощение лучших свойств языка в их общественном выражении, включая сюда и то гармоническое выражение в ней закономерностей данного языка, о чем мы в свое время говорили.

Строки Пушкина, о которых говорил Маяковский:

Я знаю: век уж мой измерен;
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я.—

прекрасны потому, что они в гармонических языковых формах выражают высокие человеческие чувства. *Так* должен говорить человек, если он *так* чувствует и мыслит[1]. Красота стиха неотделима от красоты чувств, которые в нем выражаются. Понятно, что амплитуда человеческих чувств неограниченна. Гнев, негодование, презрение, ожесточение

---

[1] Характерны слова Л. Толстого: «У Пушкина не чувствуешь стиха, несмотря на то, что у него рифма и размер, чувствуешь, что иначе нельзя сказать» (Н. Гусев, Два года с Л. Толстым, 1912, стр. 237).

определят совершенно иные формы стиха, но в них мы услышим ту силу и величие человеческого духа, которые, будучи подняты на высоту художественного воплощения, становятся достоянием человеческого восприятия так же, как ими могут стать и простые человеческие горести и радости. Оценка стиха, таким образом, неотделима от оценки произведения в целом. Изучение стиха в содержательном его понимании позволит нам глубже понять произведение и изображенные в нем характеры и проверить их, осмыслив их речь в связи с их состояниями. При таком подходе к стиху мы окажемся в состоянии уловить его индивидуальные особенности у каждого поэта и дать ему в то же время определенную эстетическую оценку. Это не значит, что мы превращаем изучение стиха только в изолированное изучение стихотворных особенностей данного произведения или творчества конкретного поэта. Поскольку сам литературный процесс организован определенными закономерностями, постольку они скажутся и в стихе. И знание этих общих закономерностей, управляющих развитием стиха, облегчит нам, естественно, понимание стиха в каждом конкретном случае. Но идти к раскрытию этих закономерностей следует не от изучения отдельных свойств стиха, взятых в полной изоляции от других, а от изучения стиха как целостной художественной формы, определяемой в своей структуре общими свойствами литературы, ее основными тенденциями.

Эти общие тенденции, определяющие самую выразительную природу стиха и его художественную функцию, мы и пытаемся здесь установить. Ясно, что они не могут иметь безоговорочного всеобщего применения. Мы пытались их установить на опыте реалистической поэзии в ее наиболее совершенном выражении.

Совершенно очевидно, что и романтическая поэзия в ее разнообразнейших модификациях и различные формы реалистической поэзии в различные периоды ее развития поставят нас перед явлениями, которых мы здесь и не рассматривали, потребуют введения новых вопросов.

Но это обстоятельство не должно заставить нас отказаться от определения *общего значения* тех основных закономерностей, которые мы старались определить в стихотворной речи.

В реалистической поэзии, материалом которой мы по преимуществу оперировали, мы имеем дело не только с

частным проявлением общих закономерностей стиха, но и с тем единством общего и исторического, о котором мы в свое время говорили и которое само по себе уже дает нам достаточное основание для суждения о поэзии вообще. Реализм—это большая дорога искусства. Поэтому его опыт имеет особенное значение для теории литературы и искусства вообще. Очевидно, вместе с тем, что мы не можем его применять прямолинейно, мы должны понять, почему в каждом данном случае искусство обращалось, например, к романтизму и как это влияло на осуществление его основных тенденций. Мы должны также помнить, что реализм в своем историческом осуществлении принимал самые различные, а иногда и ущербные и неполноценные формы, по отношению к которым наши определения точно так же могут быть приложимы лишь с точным учетом всей исторической обстановки.

Мы старались лишь определить основные, предельные возможности стиха в его эстетической функции. Как эти предельные возможности реализовались, в каких формах и с какой полнотой они осуществлялись, эти вопросы могут быть решены лишь в историко-литературном анализе.

ЧАСТЬ II

ОЧЕРК ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ РУССКОГО СТИХА ДО НАЧАЛА XIX ВЕКА

Глава I

ИСТОКИ РУССКОГО РЕЧЕВОГО СТИХА

1

В первой части мы пришли к пониманию стиха как целостной художественно-речевой структуры, представляющей собой своеобразную и гибкую систему выразительных средств языка. Понятно, что, ставя перед собой вопрос о развитии русского стиха, мы не можем его решить иначе, как поставив это развитие в связь с развитием литературного творчества в целом. В зависимости от своеобразия творческих задач, возникавших в процессе развития литературы, определялся и процесс отбора тех или иных речевых средств и характер связи этих средств между собой.

Не оговаривая некоторых незначительных исключений, мы можем с достаточной определенностью сказать, что первой и в течение долгого времени единственной стихотворной системой в России являлось народное стихосложение.

Как бы ни интерпретировать это стихосложение, очевидно, что оно относится к типу музыкально-речевого стихосложения. В первой части мы старались показать, что основным его признаком является единство слова и напева, теряющих свою значимость при раздельном их воспроизведении. Выразительность народного стиха основывалась не только и, может быть, не столько даже на средствах речи, сколько на средствах музыкальных. А это

в свою очередь указывает на то, что перед народным стихосложением еще не стояла в полной мере задача реализовать переживания обособленной и развитой личности, претендующей на полное и резко индивидуальное раскрытие своего внутреннего мира. Музыкальные интонации с их эмоциональной общностью и нерасчлененностью в силу этого оказывались более существенным средством художественного осмысления мира и, вбирая в себя определенные речевые формы, перерабатывали их в своеобразные музыкально-речевые построения.

Именно поэтому музыкально-речевое построение, как единственная форма художественной организации речи, отвечает тем периодам общественного развития, которые характеризуются относительно слабым развитием индивидуальности и господством устного творчества, то есть общественному укладу, предшествующему развитым капиталистическим отношениям.

Постепенное развитие этих отношений, влекущее за собой рост личности, развитие письменности, усложнение творческого осмысления мира, включающего в себя расширившийся опыт человека, претендующего на индивидуальное его художественное раскрытие (в частности — в речи) необходимо ведет за собой и осложнение стихотворной культуры. В эту культуру входят, — не отменяя, конечно, предшествующих форм стихосложения, — системы стихосложения, которые отвечают своим строем задаче раскрытия переживаний личности, стремящейся к передаче именно своих, индивидуальных чувств и мыслей. А этого можно добиться уже при помощи речевых, а не музыкальных средств выразительности, ибо последние — в силу своей эмоциональной нерасчлененности — не могут отвечать этой задаче. Поэтому наряду с музыкально-речевым стихосложением мы говорим и о речевом стихосложении, основанном только на языковых элементах, придающих речи эмоциональность уже чисто индивидуального порядка и добивающемся этой эмоциональности только средствами языка. С отказом от напева, дающего основу ритму, в речевом стихе выдвигается на первый план тот первичный языковой ритм, который вообще присущ человеческой речи. В основе его лежат, с одной стороны, чисто физиологические условия — прежде всего дыхание, членящее речь на относительно равные отрезки, благодаря регулярно чередующимся вдохам и выдохам. С другой стороны, этот физиологический ритм свя-

зан с ритмом, так сказать, интеллектуальным, определяющим смысловую законченность фраз и подчиняющим им работу дыхания, сливая речевые физиологические паузы с паузами смысловыми. Это — тот естественный фразовый ритм, который присущ речи вообще. Речевые системы стихосложения и основаны прежде всего на этом фразовом ритме обычной речи, который, подчиняясь эмоциональной устремленности стиха, мало-помалу приобретает все более острые и четкие формы в процессе развития стихотворной культуры (и, понятно, взаимодействуя с музыкально-речевым стихосложением, путем включения наиболее отчетливых в речевом отношении его особенностей). Это различие музыкально-речевого стиха и стиха речевого очень ясно обнаруживается на примере их отношения к рифме. Музыкально-речевой стих (и античный и русский) не знает — в принципе — рифмы, точнее — она может в них возникать, но не является обязательным структурным признаком их ритма. Наоборот — в речевом стихе она играет чрезвычайно важную структурную роль, так как позволяет отмечать конец строки и тем самым отграничивает одну ритмическую единицу от другой. На первых порах развития речевого стиха, когда он почти не отделился еще от первичного фразового ритма, и в силу этого ритм его осуществляется чередованием законченных синтаксических речевых отрезков, почти лишенных соизмеримости (и по числу слогов и по расстановке ударений), рифма имеет особое значение, ибо она резко подчеркивает этот ритм и тем самым усиливает его.

Во избежание недоразумений необходимо здесь же оговорить одну распространенную терминологическую ошибку, которая может затруднить понимание дальнейшего изложения.

У нас весьма распространено представление о стихе, который мы относим к стиху речевому (например, стих Пушкина, Некрасова и др.), как о стихе музыкальном, напевном и т. д. (см., например, работу И. Н. Розанова в сборнике «Некрасов» о размерах некрасовского стиха[1], предисловие С. М. Бонди к изданию стихотворений Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова в Большой серии Библиотеки поэта и др.). Бесспорно, что этот стих всем

---

[1] «Творчество Некрасова». Труды Московского института истории, философии и литературы, т. III, М. 1939.

своим плавным строем весьма отличен от обычной речи, радует нас своим звучанием; это его эстетическое качество мы обозначаем, говоря о его напевности и музыкальности. Но легко убедиться в том, что здесь понятие музыкальности имеет лишь метафорический смысл, обозначая эмоциональное напряжение стиха, а отнюдь не музыкальную в точном смысле слова его организацию (с мелодией, членением на такты и т. д.). Но это «благозвучие» стиха есть тоже факт языка, в том случае, если стих окрашен богатой субъективной эмоциональностью. Это свойство речи очень хорошо определил Лермонтов словами Печорина в «Княжне Мэри»: «Между нами начался один из тех разговоров, которые на бумаге не имеют смысла, которые повторить нельзя и нельзя даже запомнить: значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере»[1]. Печорин имеет здесь в виду встречу с Верой. Понятно, что их объяснение было лишено всяких признаков музыкальности, если понимать ее как точный термин; но оно было весьма музыкально, если обозначить этой метафорой эмоциональную напряженность любовного объяснения. Такого рода тип речи, построенной на «значении звуков» более, чем на «значении слов», есть качество языка как такового, на котором, как мы выше видели, в значительной мере и основан стих как система речи.

---

[1] Эта же мысль выражена и в его стихах:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно!
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Английский поэт Ст. Спендер пишет: «Иногда — в полубодрствовании, в полудреме — я ощущаю поток слов без значения, которые проходят сквозь мое сознание. Но они звучат, звучат чувством или звуками памятных мне стихотворений... Когда я пишу, музыка слов, которые я отыскиваю, уводит меня как бы по ту сторону слова, я ощущаю ритм, танец, неистовство, которые как бы еще не заполнены словами» (St. Spender, The making of a Poem, London, 1955, стр. 60).

Следует вспомнить слова Маяковского о гуле, который предшествует созданию стихотворения.

Во всех этих случаях перед нами — примеры нащупывания поэтом определенной экспрессивной тональности стихотворения, ощущения общей эмоциональной окраски, которая отвечает данному переживанию, еще не воплотившемуся в словах, но уже намечающему принципы их отбора и, в частности, прежде всего принцип их интонационной выразительности.

Говоря о музыкально-речевом и речевом стихе, мы имеем в виду музыкальность как термин и нисколько не лишаем речевой стих «музыкальности», если понимать ее как метафору, имеющую реальное языковое содержание и — по сути дела—гораздо более точно определяемую термином экспрессивность.

Для речевого стиха в *этом* его противоположении музыкальному—чрезвычайно характерно выделение рифмы, как организующего звукового повтора, на конец строки.

Звуковой повтор сам по себе опять-таки есть факт языка; при ограниченности количества звуков в каждом данном языке — всего несколькими десятками их и при огромном количестве слов, представляющих собой различные сочетания этих звуков, речь вообще насыщена звуковыми повторами, не замечаемыми в обычном разговоре. Подчеркнутость слова делает его звуковой состав более ощутимым, отсюда интонационное значение звуковых повторов.

Членение речи на синтаксически законченные части и естественно возникавшее интонационное сродство их и создавало возможность для развития ритмически функционирующего звукового повтора на концах фраз, то есть рифмы, краесогласия, как ее справедливо называли старинные русские стихотворцы. Наоборот, при наличии напева ритм и сам по себе был в достаточной мере ощутим, и поэтому рифм в музыкально-речевом стихе не возникало; хотя звуковые повторы в нем были широко распространены, но они не получали ритмообразующей функции. Поэтому процесс формирования русского речевого стиха тесно связан с процессом формирования рифмы — первоначально в прозаическом тексте — и постепенной концентрации около рифмы других речевых элементов, усиливавших соизмеримость ритмических единиц, придававших им повышенную эмоциональную выразительность и именно по требованиям этой выразительности выступавших в речи на передний план.

2

Однако этот процесс формирования речевого стиха, логически столь естественно складывающийся,—в конкретных исторических условиях развития русской литературы протекал весьма запутанно и осложненно.

При естественных условиях развития русский речевой стих вероятнее всего начинал бы свою генеалогию от искусства скоморохов. Скоморохи были непосредственно связаны с народным стихосложением и вместе с тем несли в себе наиболее развитое для своего времени индивидуальное начало, они разрабатывали культуру речи, как профессионалы; в их творчестве наряду с песней был богато представлен самостоятельный речевой репертуар в виде всякого рода прибауток, сказок, пословиц, поговорок и т. п.[1]. О значении скоморохов в истории русского народного творчества подробно говорил А. Веселовский. «Именно скоморохи,— писал он,— являются единственными представителями *песни*. Вот почему я считаю возможным уделить им известную роль в сложении эпоса, как, с другой стороны, и поэзии народного обряда...»[2] «Скоморохи на Руси любовно проникли не только в разгульные песни, пословицы, но и в более строгую былевую поэзию, несмотря на то, что церковь неустанно преследовала их...»[3] «К скоморохам восходят, вероятно, те мотивы былин, которые исследование обнаружит как международные, захожие, и те их черты, которые оказались бы достоянием местной поэзии, «былинами своего времени»[4],— писал он.

Характерно, что в разговоре между князем и скоморохом в «Слове о вере христианской и жидовской» скоморох охарактеризован рифмованной речью. «Твоя наука, что скоморошить, и у христиан деньги выманивать»,— говорит князь скомороху, вызвавшемуся вступить в прение с жидовским философом. «Княже, мой господине!—отвечает тот.— И христиан обманывать надобно умеючи; збодливого *обманить*, а скаредного *возвеселить*, а скупаго, добра и податливаго *учинить*. А не учась, и у христиан ничего не *добыть*, и головы своей не *прокормить*»[5].

---

[1] В. Беляев в его работе «О скоморохах» («Временник Имп. моск. общества истории и древностей России», кн. 20, 1854), отмечает, что они «причитали разные песни и поговорки», стр. 71 и 83.

[2] А. Н. Веселовский, Разыскания в области русского духовного стиха, гл. «Святочные маски и скоморохи». «Сборник отделения русского языка и словесности Импер. Акад. наук»,т. XXVII № 4, 1883, стр. 219.

[3] Там же, стр. 183

[4] Там же, стр. 218.

[5] «Летописи русской литературы и древности», т. III, 1861, отд. 2, стр. 74.

Не случайно, вероятно, и то, что в народных песнях, говорящих о скоморохах, также налицо рифмованная речь:

Веселые по улицам похаживают,
Гудки и волынки понашивают,
Промежду собой веселы разговаривают:
Да где же веселым будет спать-ночевать?
Мы ночуем у старой бабы во келейке,
У старой бабы во келейке беседушка была,
Промежду собою старушки разговаривали,
У кого денег полтина, у кого две, три,
У меня ли у старой бабы четыреста рублев,
В подполье на полке в кубышке лежат.
Веселые-то ребяты злы догадливые:
Ай один начал играть,
А другой начал плясать,
А третий веселой будто спать захотел,
Он и ручку протянул,
И кубышечку стянул.
Мы пойдемти-ко, ребята,
Под ракитов чистой куст,
Станем денежки делить,
Стару бабу хвалить:
Ты живи, баба, подоле,
Ты копи денег поболе;
И мы двор твой знаем,
Опять зайдем;
Мы кубышку твою знаем,
Опять возьмем;
А тебя дома не найдем,
И двор сожжем[1].

Примеры скоморошьих рифмованных песен приводит Финдейзен:

Вы послушайте, ребята, что струна-то говорит,
Что струна-то говорит, нам жениться велит.
Нам жениться велит, стару бабу взять,
Стару бабу взять, на печи в углу держать,
Киселем ее кормить, молоком ее поить,
С киселя-то весела, с молока-то молода,—

или:

Чтоб безрукий-то клеть обокрал,
Голопузому за пазуху наклал,
А слепой-то подсматривал,
А глухой-то подслушивал,
Безъязыкий караул закричал,
А безногий в погоню побежал.

---

[1] В. Беляев, О скоморохах, «Временник Имп. моск. общества истории и древностей России», 1854, кн. 20, стр. 35—36.

Все это, по определению Финдейзена,— «пережитки скоморошьего репертуара»[1].

Скоморохи, еще в XI веке упоминаемые с осуждением летописцем Нестором, подвергаются всякого рода преследованиям. «Древнейшие документальные свидетельства,— говорит по этому поводу Морозов,— о переряживании и соединенных с ним забавах на Руси, восходят к XI столетию и всегда заключают в себе строгое осуждение этой потехи... Таково известное порицание москолудства в слове Луки Жидяты, таково не менее известное запрещение славянской кормчей по списку 1282 г.»[2]. Яростные нападки церковников «на бесовские песни и на плясанье и на богомерзкие дела»[3], на «смрадные и скаредные речи и блудные срамословия и смехотворения и всякое глумление, или гусли и всякое гудение и плесание и плескание и скакание и всякие игры и песни бесовские»[4], поддержанные суровыми правительственными мерами, обрекают на уничтожение «бесчинный обычай, исполненный всякого стыда и срама и зазрения» (Митрополит Даниил)[5]. И Олеарий и Кунраад фан Кленк указывают на уничтожение инструментов скоморохов, вывезенных на пяти возах за Москву-реку и там сожженных[6].

«В Москве,— говорит В. Н. Перетц, перечисляя мероприятия, направленные против скоморохов,— с XVI века особенно усиливается гонение со стороны властей на народные игры и песни. «Стоглав» строго запрещает «бесчинный говор», «бесовские песни», «скомрашские игры и песни сотонинские». То же запрещение подтверждает патриарх Филарет указом 24 декабря 1628 года и царь Алексей Михайлович в 1649 году. Запрещение «о еже не колыхатися на качелях и не пети бесовских песней, не творити игр» и т. п. читаем в сочинении, приписываемом Павлу, митр.

---

[1] Н. Финдейзен, Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 2, 1928, стр. 169.

[2] П. Морозов, Очерки по истории русской драмы, «Журн. мин. нар. прос.», 1887, декабрь, стр. 214.

[3] «Стоглав», СПб. 1890, стр. 191.

[4] «Домострой», М. 1849, стр. 13.

[5] Цит. по «Истории русской литературы», изд. Сытина и т-ва «Мир», т. II, 1908, стр. 189.

[6] А. Олеарий, Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию, М. 1870, стр. 344; и «Посольство Кунраада фан Кленка», СПб. 1900, изд. Археологической комиссии, стр. 540.

сарскому и подонскому (конца XVII в.); насколько церковь строго осуждала пение, говорит нам чин покаяния начала XVII века; «Бог (сотвори) смирение и псалмопение, а бес скомороха»,— читается в одной из популярных статеек старины»[1].

«Память Верхотурского воеводы» (1649), повторяющая царскую грамоту 1648 года[2], прямо требует: «где объявляются домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие бесовские гудебные сосуды... все велеть выимать и изломав те бесовские игры велеть жечь; а которые люди от того ото всего богомерзкого дела не отстанут... тем людям чинить наказание... бить батоги»[3].

Митрополит ростовский и ярославский Иона предупреждает скоморохов, что им «быть от него святителя в великом смирении и наказании без пощады и во отлучении от церкви божии»[4].

Следует заметить, что, несмотря на ожесточенные преследования, главным образом со стороны церкви, деятельность скоморохов несомненно не была пресечена полностью. Со стороны власти отношение к ним было все же двойственным. Так, например, еще в 1571 году летопись отмечает набор в Новгородской области «веселых людей — скоморохов для отправки их в Москву»[5].

Очень существенное указание на то, что на местах скоморохи продолжали занимать определенное общественное положение, дает Судебник 1589 года. В статье 7-й этого Судебника, где говорится о штрафах за оскорбление людей различного звания («бесщестие»), за оскорбление описного скомороха назначается штраф в два рубля. Такой же штраф в два рубля полагался, например, за оскорбление «гороцкого человека доброго» и даже сотского, то есть должностного лица. Значительность этой суммы видна и из того, что два рубля в то время составляли цену, за которую шли в холопство.

Судебник отмечает также категории неописных и походных скоморохов. Их общественное положение было

---

[1] В. Н. Перетц, Историко-литературные исследования и материалы, т. I, СПб. 1900, стр. 195.

[2] А. Фаминцын, Скоморохи на Руси, СПб. 1889, стр. 186.

[3] Акты исторические, т. IV, СПб. 1842, стр. 126.

[4] «Акты, собранные Археографической экспедицией Академии наук», СПб. 1836, т. 4, стр 138. (В дальнейших сносках — «Акты архгр. эксп.».)

[5] Полное собрание русских летописей, т. 3, стр. 167.

значительно ниже. За оскорбление неописного скомороха взимался штраф в одну гривну, а за оскорбление походного скомороха — всего две денги. Из этого видно, что еще в конце XVI века скоморохи в народном быту занимали определенное положение. Очевидно, описной скоморох представлял собой тип зарегистрированного профессионала, пользовавшегося определенным почетом и постоянно жившего в определенной местности. Неописной скоморох был, очевидно, относительно случайной фигурой, почему и занимал уже весьма второстепенное положение на общественной лестнице, а походный, странствующий скоморох вообще не внушал к себе доверия, почему и был приравнен по штрафу к пьяницам и картежникам[1].

Характерно, что в Уставной Онежской грамоте 1536 года отношение к скоморохам весьма снисходительное: «А скоморохом у них в волости сильно не играти; а кто у них учнет в волости играти сильно, и староста и волостные люди вышлют их из волости вон, а пени им в том нет»;[2] и эта же формула повторяется в 1544 году в Уставной грамоте крестьян Звенигородского уезда[3], что свидетельствует о широком распространении деятельности скоморохов. Своеобразным косвенным свидетельством этого являются данные топонимики. Так, например, в Архангельской губернии в 1866 году имелись поселки Скоморохово, Скомороховская, Скоморошье и еще два Скомороховских[4]. Поселок Скоморошки отмечен в Алексинском уезде[5].

Даль в своем Словаре отмечает, что скоморошество местами сохранялось и до XIX века[6].

Можно думать, что регистрация скоморохов велась и в Москве. По воспоминаниям современника — Альберта

---

[1] См. «Судебники XV—XVI веков», изд. Академии наук, 1952, под ред. акад. Б. Д. Грекова, стр. 353, 354, 383, 473.

[2] «Наместничьи, губные и земельные уставные грамоты Московского государства», под ред. А. И. Яковлева, М. 1909, стр. 18.

[3] Там же, стр. 30.

[4] См. «Судебники XV—XVI веков», 1952, стр. 473.

[5] С. Шумаков, Сотницы, грамоты и записи, М. 1913, стр. 10. По данным, любезно сообщенным В. А. Никоновым, «Новгородские писцовые книги», содержат 18 названий «Скоморохово», «Писцовые книги Московского государства» — 17 названий такого типа и т. д. Конечно, эти названия могли произойти уже от личных имен и прозвищ. Но и в этом случае остается в силе сама распространенность имен. См. также В. Всеволодский — Гернгросс «Русский театр», М. 1957, стр. 31.

[6] Том 4, 1882, стр. 207—208.

Шлихтинга, Иван Грозный, прогневавшись на новгородского епископа в 1570 году, велел ему ехать в Москву, сказав: «Запиши свое имя в списки скоморохов»[1]. Конечно, и Иван Грозный мог пошутить, но самая мысль о «списке скоморохов» имела, очевидно, реальные основания: рифмованная скоморошеская поэзия существовала.

Преследования скоморохов были результатом того экономического и культурного застоя, в котором Русь находилась в течение ряда веков. В этих условиях свободное развитие народного искусства было задавлено церковью и государством, пресекавшими и свободное развитие личности и сатирическое отношение к существующему порядку, дававшее себя знать в «скаредных песнях» скоморохов.

Поэтому от речевой культуры скоморошеских песен, прибауток и присказок остались, очевидно, только отдельные уцелевшие в народной памяти пословицы и поговорки; некоторые из них представляют собой, по всей вероятности, остатки цельных когда-то произведений, сохраняющих в рудиментарной форме культуру рифмованной речи[2].

И. Н. Розановым подобран ряд примеров рифмованных пословиц. «Любовь к созвучиям,— говорит он,— сказывалась прежде всего в пословицах. Часто пословицы могут восприниматься как четверостишия:

Аз
Пью квас,
А коли вижу пиво,
Не пройду его мимо.

Реже рифмы не рядом, а чередуются:

Играл в дуду —
не скачут,
Рыдал на пиру —
не плачут,

или:

Знает,
как бес,
А лает,
как пес.

---

[1] А. Шлихтинг, Новое известие о России времени Ивана Грозного, изд. АН СССР, Л. 1934, стр. 30.

[2] По подсчету Л. С. Шептаева в сборнике пословиц XVII в. рифмованные пословицы дают более 60% («Русский раешник XVII в.», «Ученые зап. ЛГПИ им. Герцена», 1949, т. 89, стр. 34—35).

Многие пословицы являются простейшей формой стихотворства:

И муху убить —
Надобно руки умыть[1].

Не будет большим преувеличением предположить, что в некоторых пословицах такого типа перед нами остатки песен и присловий скоморохов. В комедии «О Сарпиде duксе ассирийском» речь Гаера представляет собой, как можно думать, нечто близкое по типу к такого рода скоморошеским «скаредным песням».

Что молчите:
Поскоряя скажите:
Да повеселите молодца:
Дайте выпить винца:
От труда бо дороги:
Бегучи о..... ноги:
Бежал, бежал от страху
Замарал не одну рубаху:
Сзади хлопочет:
А спереди вурчит:
Насилу донес:
Немалой понос —
и т. д.[2].

Аналогичный пример приводит В. Перетц из интермедии первой четверти XVIII века:

Голова моя буйна!
Куда ты мне кажесса дурна!
Уши не как у людей,
Будто у чюцких свиней;
Глаза как у рака,
Взирают нимака.
Рот шириною в одну сажень,
А нос на одну педень.
Брюхо — волынка.
Э! Диконьская детинка!
Где сыщешь такого удалца,
Доброго, дородного молодца,
Что бороца, и битца
И с козами беситца.
Вить не сыщешь другова,
Кроме меня инова!..

---

[1] И. Н. Розанов, Вступ. статья к сб. «Вирши», Биб-ка поэта, малая серия, 1935, стр. 22.

[2] «Сборник Отделения русского языка и словесности Российской Акад. наук», т. 97, П. 1921, стр. 36.

А ежели ударю мертвого петуха,
То выскочит из него трибуха.
А ежели ударю муху,
То не будет в ней и духу;
А хоша какую артель комаров,
То разгоняю всех, как сущих воров.
Уже я и сам дивился,
Что такой родился
И как здесь очутился[1].

Примером того, что в пословицах и поговорках, в бытующих в народе присловьях сохранялись остатки скоморошьих песен и прибауток, может служить включенное Далем в его сборник русских пословиц (трактовавшихся им весьма широко) выражение «безрукий клеть обокрал» из скоморошеской песни. Такие сложные присловья, как например: «Нуте, ребята, промысла водить, люди горох молотить, а мы замки колотить», или: «Тычь, потычь, перетычь, Ильич, притыкай, Фомич, а ты, Кузьмич, опосля потычь», или: «Уйдем всем двором, опричь хором, а двор подопрем колом», или: «Наготы, босоты изувешены шесты: холоду, голоду анбары полны»[2],— по насыщенности рифмами, по интонационному размаху могут дать основания для того, чтобы видеть в них остатки скоморошьих песен и прибауток.

Аналогичные примеры находим в «Рукописном сборнике пословиц XVII—XVIII веков», опубликованном Л. Н. Майковым: «Люди молотят, а иные в замки колотят», «Тати не молотят, лишь в замки колотят», «Тать у татя перекрал утятя», «Нашей Дашке на кашку, Палашке на рубашку», «Люди — спать, а они — желвей искать», «Люди пировать, а мы — горевать», «Аз знаю квас, а где вижу пиво, не пройду мимо» и др.[3].

Характерно, что в «Истории России» С. Соловьева одно из присловий Даля дано в более обширной редакции: «Наготы и босоты изнавешены мосты, а холоду и голоду анбары стоят, пыль да копоть, притом нечего и лопать»[4]. Это говорит о первоначально более широком источнике этих присловий, возникавших в среде, о которой сохранила народная

---

[1] В. Н. Перетц, Скоморошьи вирши, СПб. 1898, стр. 9.
[2] В. Даль, Пословицы русского народа, 1853, стр. 181, 142, 88, 58.
[3] «Памятники древней письменности», вып. 4, 1880, стр. 75, 114.
[4] С. Соловьев, История России, т. XXII, 1872, стр. 268.

память поговорку — «Волынка да гудок, собери наш людок»[1].

В. Н. Перетц справедливо отмечал, что «наша народная комедия многим обязана скоморохам», и что «издание Д. А. Ровинского «Русские народные картинки» служит драгоценным источником для знакомства с характером шутовских проделок, острот и присказок старого времени, частью сохранившихся в народном обиходе и поныне»[2].

Именно у скоморохов складывались основы для возникновения сказового раешного стиха, непосредственно связанного вместе с тем с традицией народного напевного стихосложения.

Гонения, которым подвергались скоморохи, привели к тому, что до нас почти не дошли образцы их творчества. Нормальное развитие народного стиха, в процессе которого можно было бы предположить постепенное развитие стиха речевого типа, было прервано и задавлено церковью и религиозной литературной традицией.

Отмечая близость сатир XVII века к устной традиции, В. Адрианова-Перетц пишет: «Из устной же традиции идет наклонность к рифмованной прозе, которую мы наблюдаем в большинстве сатир XVII века. Это совсем не та примитивная рифмованная речь, какая наблюдается в литературных памятниках еще задолго до XVII века, а затем особенно прививается в исторических повестях и сказаниях о «Смуте» начала XVII века. Своеобразный ритм сатиры совпадает с манерой свадебных приговоров дружек, скоморошьего ясака, сказок, прибауток, пословиц и поговорок преимущественно не книжного происхождения. Откуда идет эта ритмическая манера сказа? Мы очень мало, к сожалению, знаем о стиле скоморохов, но несомненно что-то профессиональное сквозит в приемах повествования сатиры именно там, где она переходит на ритмичную рифмованную речь. И, если сохранившееся в устной традиции название «скоморошиий ясак», применяемое к насыщенной прибаутками рифмованной речи, указывает на создателей ее, то и в сатире XVII века мы несомненно имеем следы такого профессионального скоморошьего стиля.

Именно с XVII века по почину патриарха Никона скоморохи стали особенно усердно изгоняться из Москвы,

---

[1] В. Даль, указ. соч., стр. 238.
[2] В. Перетц, Скоморошьи вирши, СПб. 1898, стр. 3.

но авторам сатиры этого времени их творчество, характерные приемы их сказа должны были быть еще хорошо известны. В той среде, откуда вышли эти авторы, гонение на скоморохов не могло встретить сочувствия, мотивы его были чужды и непонятны, не было поэтому никакого основания изгонять из быта то веселое наследие, которое оставили скоморохи в виде песен, сказок, приговоров, прибауток, поговорок и т. п. Отголоски этого наследия и слышатся в ритмическом строе сатир — пародий»[1].

3

Постепенно, однако, эта традиция начинает размываться с различных сторон в связи с тем, что начало нового периода в экономическом и культурном развитии страны необходимо вызвало к жизни и новые человеческие отношения, требовавшие новых форм искусства. Этот процесс, первоначально еще, понятно, весьма слабый и неорганизованный, проявлялся не только в литературе, но и в других областях искусств. Интересна та резкая критика, которой подвергал протопоп Аввакум новых живописцев, в творчестве которых ясно обнаруживалось отступление от старых иконописных традиций в сторону большего внимания к реальности, к естественности: «По попущению божию умножися в нашей русской земли иконного письма неподобные изуграфы... пишут спасов образ Еммануила, лице одутловато, уста червонные, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедры толстые, и весь яко немчин налит и толст учинен, лишо сабли той при бедре не писано. А то все писано по плотскому умыслу, понеже сами еретицы возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша дому горняя»[2]. Правда, Н. К. Гудзий видит в этих словах Аввакума не протест против реалистичности (в широком смысле слова), а вообще протест против западнокатолического влияния, поскольку он вообще говорит о «реалистическом письме» Аввакума[3]. Но с этим трудно согласиться. С одной стороны, у Авва-

---

[1] В. П. Адрианова-Перетц, Очерки по истории русской литературы XVII в., 1937, стр. 259.

[2] «Житие протопопа Аввакума», «Academia», ред. Н. К. Гудзия, 1934, стр. 209—210.

[3] Там же, стр. 45.

кума мы имеем дело не столько с реалистичностью, сколько с реальностью изображения (что отнюдь не одно и то же), поэтому нападки на «плотские умыслы» не противоречат манере его письма, а с другой стороны, на эту плотскость нападал не только Аввакум, но одно время даже Никон, разбивавший иконы «фряжского письма»[1], следовательно, поэтому негодование Аввакума против «толстобрюхих, толсторожих»[2] святых на новых иконах было выражением общего протеста церковно-религиозной традиции против новых элементов отношения к жизни, данных, конечно, еще в эмбриональной форме. Против росписи на стенах царских палат из-за того, что она «писана не по подобию», то есть отступала от византийских образов, выступал еще в 1547 году и дьяк Иван Висковатый[3].

Позднее, в 1674 году, патриарх Иоаким должен был выступить с патриаршей окружной грамотой по поводу того, что торговые люди «делают рези странно и печатают на листах бумажных развращенно образ спасителя... не для почитания образов святых, но для пригожества... в одеждах своестранных немецких, а не с древних источников», за что патриарх и грозил «жестоким наказанием»[4].

Дело было именно в отступлении от древних подлинников, то есть в нарушении традиции.

Аналогично и появление светской музыки в России XVII века. «Вторая половина XVII века является рубежом в истории русской музыкальной культуры, потому что именно в это время светская музыка начинает проникать сначала в придворный обиход, а затем вообще в быт близких ко двору общественных кругов,— пишет современный исследователь истории русской музыки.— Правда, это совер-

---

[1] По «Описанию путешествия Антиохийского патриарха Макария в России, составленному его архидиаконом Павлом», Никон велел взять из частных домов иконы западного письма, выколоть у них глаза и носить по городу, угрожая наказанием тем, кто будет писать такие иконы; иконы были разбиты в куски и обречены на сожжение, и лишь по просьбе царя Алексея их зарыли в землю. См. у Л. П. Рущинского, Религиозный быт русских по сведениям иностранных писателей XVI, XVII вв., М. 1871, стр. 223, 224; и «Чтения в Имп. обществе истории и древностей Российских», 1898, кн. 3, отд. III, стр. 137 (в дальнейших сносках — «Чтения в ИОИДР»).

[2] Указ. соч., стр. 218.

[3] И. Забелин, Домашний быт русских цариц, М. 1895, 3-е изд., стр. 149.

[4] «Акты археогр. эксп.», т. 4, М. 1836, стр. 254—255.

шается не вдруг, зачатки этого наблюдаются и раньше, но все же теперь, во второй половине XVII века, это уже не отдельные случайности, это приобретает тенденции постоянного явления. Здесь—начало нового исторического периода. В течение XVII века колоссальную встряску переживает культовая музыка. Внутри этого искусства происходят сложные и значительные процессы, толчком для которых служит все то же — возникающие вкусы к светскому направлению музыкальной культуры. «Светского» начинают требовать даже от культовой музыки, ищут в недрах ее самой новых «греховных» впечатлений, обновляя ее сперва «киевскими распевами», а потом совсем уже чужими и «прельстительными» партесными концертами. Этот, такой далекий от нас, перелом во вкусах, интересный, казалось бы, лишь узкому кругу специалистов, на самом деле представляет собой настоящий переворот, совершившийся в области, которая в течение нескольких веков оставалась почти без изменений, застывшие, как бы окаменевшие формы которой, казалось, едва поддавались развитию. Получившие широкое распространение в эту эпоху канты являются уже настоящим «обмирщением» музыкальной практики[1]. Многочисленные псалмы на духовные тексты служат как бы своего рода мостом, переходом от церковной музыки к светской, так как содержание их еще не светское, но они уже не связаны непосредственно с культом, и очень скоро их «божественные слова» подменяются и панегирическими. Наконец, зазвучала музыка театральных представлений, музыка придворного инструментального ансамбля (теперь уже постоянного), и победное шествие светской музыки началось»[2].

Точно так же и в области языковой культуры необходимо должны были обнаружиться элементы нового, отвечавшие духу намечавшихся новых общественных отношений. Наряду с традицией церковно-религиозной литературы начинала все резче определяться традиция светской литературы, то есть такого творчества, в основе которого лежало стремление отразить те или иные явления действительности, а не подчинять это отражение определенным

[1] Демественное пение может считаться (в некотором смысле) более ранним продуктом этого, еще только начинающегося «обмирщения».

[2] Т. Ливанова, Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, изд. «Искусство», М. 1938, стр. 24—25.

религиозно-этическим нормам, тем самым намечаются предпосылки для развития стихотворной речи нового типа. Поскольку музыкально-речевой стих не мог по своей структуре отвечать этим новым выразительным задачам, постольку возникала необходимость искать новые речевые формы для организации стиха. Эти новые формы намечались в зачаточном состоянии в самой прозе, в которой эпизодически возникали рифмованные отрывки, характеризовавшиеся известной синтаксической симметричностью и простейшим звуковым повтором на концах предложений.

4

Примеры такого рода первичной стихотворной организации речи указывались в литературе применительно к весьма древним памятникам. В работе «К вопросу о древнерусском стихосложении»[1] В. Н. Перетц пытается проследить ритмическую организацию еще в летописях, в «Шестодневе» и других памятниках, причем во всех этих случаях отсутствует рифма. Но именно благодаря ее отсутствию ритмичность тех отрывков, которые анализирует исследователь, весьма сомнительна, так как ему приходится разбивать текст на строки без каких-либо объективных для этого оснований, например:

Откуду огнезарная красота анъфраком
И в стоудени всякый цветить камень.
Кто сии творить и крепить и претворяеть,
Но тъкмо твое изволение и твоа дръжава...

Очевидно, что здесь членение ритмическое подсказано чисто синтаксическим строем речи, но это та первичная ритмичность, которую можно при желании найти в речи любого типа. Для того чтобы говорить об элементах стиха в речи, необходимо установить в ней тенденцию к соизмеримости, простейшим проявлением которой является звуковой повтор — рифма. Поэтому вполне убедительны те примеры, в которых В. Перетц находит уже зарифмованные отрывки; другое дело, что рифма в них является результатом синтаксической урегулированности (параллелизмов и т. д.), важна самая эта тенденция к урегулированности, возникающая в связи с повышенной эмоциональностью

[1] В. Перетц, Историко-литературные исследования и материалы, т. III, СПб. 1902, стр. 1 и сл.

речи. Во всех этих случаях рифма совпадает с глагольными окончаниями предложений. Отметим случаи глагольной рифмовки в «Слове о полку Игореве»:

...Два солнца померкоста,
Оба багряная столпа погасоста...
...Всеслав князь людем судяще,
А сам в ночь волком рыскаше...
...Коли сокол в мытех бывает,
Высоко птиц възбивает...
...Ту ся копием приламати
Ту ся саблям потручати;

в «Задонщине»:

Христианство погубим,
А в церкви их огнем попалим,
И кровь их пролием,
И закон их погубим;

или:

Кровь нашу хотя пролити,
И всю землю отвергнути,
И святые твоя церкви разорити;

или:

Но еже к богу верою вооружився,
И креста честного силою укрепився,
И молитвами пречистые богородицы защитився,
И предстательством небесных сил оградився
И богу помолився.

Известны также примеры богатого насыщения речи звуковыми повторами, иногда переходящими в рифму, в «Слове Даниила Заточника»:

...кому Боголю́биво
а мне горе лютое;[1]
кому бело о́зеро,
а мне черней смолы;
кому Лач озеро,
а мне на нем седя плач го́рький.
...избави меня от нищеты сея,
яко серну от тенета,
аки птенца от клепци,
яко утя от ногтя носимого ястреба,
яко овца от уст львов;
...ни мертвеца росмешити,
ни безумного наказати
и т. д.

---

[1] Ср. В. Даль, Пословицы русского народа, 1853, стр. 43:
Кому село Любово,
Кому горе лютое.

Зачастую эти звуковые повторы выступают и как рифмы:

... а мене помяни, над единым платом *лежаща*
и зимой *умирающа*,
и каплями дождевыми аки стрелами сердце *пронизающе*.

... доброму господину служа,
дослужиться свободы,
а злу господину служа,
дослужиться большей работы.
... не имей себе двора
близ царева двора
и дръже села
близ княжа села.
... лепше слышати прение умных,
нижели наказаниа безумных.
... как в утел мех лити,
так безумного учити,
... нелзи пити,
ни коня напоити,
... с добрым бо думцею думая,
князь высока стола добудеть,
а с лихим думцею думая,
меньшего лишен будеть[1].

Эта звуковая организованность «Слова», перекликающегося по типу построения например, с пословицами, интересна, в частности, потому, что автор его, очевидно, был близок к народному творчеству и мог поэтому непосредственно воспринимать культуру стиха скоморошеского типа, то есть типа рифмованных прибауток, пословиц и т. п. И. Шляпкин справедливо замечает: «Личность Даниила врезалась в народную память, и к ней приросла любовь русского народа: говорю народа, ибо духовенству не могло нравиться то уж совсем несмиренное отношение к жизни, то начало протеста, которым насквозь проникнуто все «Слово»[2]. Мы не говорим здесь о появлении рифм у Иллариона, Кирилла Туровского и др., поскольку у них они могли быть связаны с влиянием византийской литературы. Но отмеченные здесь случаи обращения к рифме ясно говорят о том, что в самом языке наличествовали элементы, подсказывавшие оформление нового типа стиха — речевого типа.

---

[1] «Слово Даниила Заточника», приготовил к печати Н. И. Зарубин, «Памятники древнерусской литературы», в. 3, изд. АН, Л. 1932, стр. 8, 12, 15, 20, 21, 24, 26.

[2] И. Шляпкин, Памятн. древнего письма и искусства, № XXXI. «Слово Даниила Заточника», СПб. 1889, Введение, стр. 6.

Глава II

СТАРШИЕ РУССКИЕ СТИХИ

1

В истории русского стихосложения можно различать в основном пять порой сосуществующих, порой сменяющих друг друга систем. Наиболее ранней из них является, естественно, народное, напевное стихосложение, связанное с устным и преимущественно хоровым исполнением. Начиная с XII века появляются старшие — по выражению академика Соболевского — русские стихи[1]. Стихи эти были неравносложными, не имели четко выраженного ритмического строя, ритм их опирался на рифму и относительную синтаксическую урегулированность строк. Появились эти стихи в прозаических текстах. К началу XVII века они начинают существовать самостоятельно. Во второй половине XVII века их начинают вытеснять равносложные силлабические стихи. Во второй четверти XVIII века на основе стихотворной реформы Тредиаковского — Ломоносова складывается силлабо-тоническое стихосложение. А в начале XX века, главным образом благодаря деятельности Маяковского, выдвигается тоническое стихосложение.

При всем различии этих стихотворных систем, нельзя не видеть их внутреннего единства и родства: в основе их ритмики в конечном счете лежит та или иная система расстановки ударений. В народном стихе эта расстановка ударений еще связана с музыкальным началом, с напев-

---

[1] А. Соболевский, К истории русских стихов, журн. «Библиограф», 1891, № 7—8, стр. 102.

ностью, что определяет его ритмическое своеобразие. В старших русских стихах перед нами, так сказать, эмбриональная форма чисто речевого ритма, основанная на сильном ударении в конце строки, поддержанном рифмой. В силлабических стихах перед нами уже обязательные ударения в конце каждого полустишия, в силлабо-тоническом налицо определенная симметричность в расположении ударений в пределах строки целиком; и, наконец, в тоническом стихе расположение ударений в строке приобретает в особенности подчеркнутый характер. Но именно потому, что то или иное расположение ударений лежит в основе каждой из этих речевых систем, они не отменяют друг друга, а развиваются в порядке сосуществования и взаимодействия. Тем не менее несомненно, что на тех или иных этапах развития литературы мы наблюдаем относительное господство определенной системы стихосложения в течение более или менее длительного времени. Закономерность такого рода смен систем стихосложения определяется, очевидно, в конечном счете общекультурными и общелитературными закономерностями. Стих, как целостная система речи, настолько интимно связан с общим строем языка, что вряд ли допустимо считать развитие той или иной системы стихосложения результатом простого переноса ее из одной литературы в другую, как об этом сказано, например, в «Истории русской литературы» Академии наук СССР. В томе II «Истории» говорится, что «вслед за латинскими «пиитиками» польских школ, в украинскую и белорусскую литературу был перенесен принцип силлабический, то есть система стихосложения, основанная на равносложности стихов, цезуре и женской рифме»[1]. Стих есть определенное выразительное средство речи и не может быть оторван от того, что этой речью выражается. Замена одной стиховой системы другой в конечном счете определяется сменой той системы выразительных средств в целом, к которым обращается литература на данном этапе своего развития.

Небезынтересно в связи с этим остановиться на истории развития старших русских стихов, мало освещенной в нашей литературе, тем более что об их истоках и развитии высказывались противоположные суждения. Так, А. Соболевский предполагал, что «московские книжные люди

---

[1] История русской литературы, т. II, ч. 2, 1948, изд. АН СССР, стр. 14.

познакомились со стихами, конечно вскоре после того, как юго-западно-русские поэты стали в них пробовать свои силы»[1]. Л. Майков (за ним Браиловский) утверждал, что «первые опыты рифмованных стихов явились у нас, так сказать, сами собою и, во всяком случае, не в подражание западнорусским силлабическим стихам с рифмами, да притом явились раньше, чем стали сочинять вирши западно- и южнорусские ученые»[2]. Одновременно он высказал предположение, что и силлабо-тоническое стихосложение развилось у нас, в порядке «самопроизвольного зарождения», начиная с Симеона Полоцкого. В дальнейшем Н. Попов указал, что появление рифмованных стихов в северной Руси надо относить к концу XVI века[3]. Это повторяют В. Адрианова[4] и И. Розанов[5]. Характерно, что И. И. Срезневский считал наличие «любви к рифмам» признаком, позволяющим датировать произведение не ранее чем XVII веком[6].

Вряд ли, однако, можно принять эти положения, поскольку в основе их лежит предпосылка, что стих появляется только тогда, когда появляются самостоятельные стихотворные произведения с обособленной стихотворной строкой. Очевидно, что эти последние нельзя принципиально отграничить от тех стихотворных абзацев, которые возникают в прозаическом тексте и обладают теми же структурными признаками: рифмой и неравносложными, но интонационно-синтаксически однородными строками.

Необходимо прежде всего учесть то обстоятельство, что само появление рифмы в прозаическом тексте было связано с различными источниками. Одним из них, наименее значительным по своей исторической роли, была византийская литературная традиция, обусловившая появление рифмы в некоторых переводных произведениях, повлиявшая на

---

[1] А. Соболевский, Из истории русской литературы XVII в., журн. «Библиограф», 1891, № 3—4, стр. 57.

[2] Л. Майков, О начале русских виршей. «Журн. мин. нар. прос.», июнь 1891 г., стр. 445.

[3] Н. Попов, К вопросу о первоначальном появлении виршей в севернорусской письменности. Известия Отд. русск. яз. и словесности Росс. Акад. наук, 1917, т. 22, кн. 2, стр. 272 и 275.

[4] В. Адрианова, Из начального периода русского стихосложения, Изв. Отд. русск. яз. и слов. АН, т. XXVI, П. 1923. (О стихах патр. Иова 1603 г.)

[5] Вступ. статья к сб. «Вирши», «Сов. писатель», 1935, стр. 38.

[6] «Сб. статей, читанных в Отд. русск. яз. и словесности АН», т. I, № 6, СПб. 1867, стр. 23.

стилистику религиозно-дидактической литературы, торжественных «слов», акафистов и т. д. С другой стороны, рифма встречалась, хотя и не в обязательном — структурном — порядке, в народном стихе[1]. Особенно большую роль рифма играла в творчестве скоморохов, имеющем для нас существенное значение, так как в нем развивалась сказовая — прибауточная, пословичная — речь (в отличие от напевного народного стихосложения), близко стоявшая к раешнику.

Нет оснований приходить к прямолинейному выводу, что византийская «церковная лирика дала нам рифму»[2]. Рифма эпизодически появлялась и в народном стихосложении и в особенности в поэзии скоморохов.

Прямое подражание византийским образцам в «церковнославянских стихотворениях» конца IX и начала X века, дошедших до нас в русских списках конца XI — начала XIII века, было лишь графическим подражанием внешнему виду стихотворных строк, каждая из которых писалась отдельно и начиналась с большой буквы. Они представляли собой, по определению А. Соболевского, «искаженный шестистопный ямб»[3], например:

Великыи въ цьсарихъ Симеон
Въжделаниемь зело въжделавъ,
Дьржаливыи владыка обавити
Покръвеныя разумы въ глубине
и т. д.

«Церковнославянский язык, — замечает А. Соболевский,— в то время, когда были написаны славянами первые стихотворения, еще имел в середине и в конце слов те глухие звуки (ъ и ь) и и, которые им впоследствии были утрачены, так что слова Дсбръ, въне (—наше вне), вьсе (—наше всё), мои (—наше мой) произносились в нем как двусложные. Русские же писцы с конца XI века произносили их как односложные».

В стихах этих не было ни ритма, ни рифмы, и они представляли собой уникальное явление. Усвоение приемов византийского красноречия в нашей религиозно-дидактической литературе очевидно, но, как и всякое иноязычное

---

[1] Анализ рифмы в народном стихе был дан В. Жирмунским в книге «Рифма, ее история и теория», 1923.

[2] «История русской литературы», т. I, 1941, стр. 179.

[3] А. Соболевский, Церковнославянские стихотворения, журн. «Библиограф», 1892, № 12, стр. 375—384.

явление, оно могло укрепиться только при наличии определенной почвы в самом усваивающем языке.

Но был и третий источник, определявший появление в прозе рифмованной речи иного типа.

В. Н. Перетц очень удачно охарактеризовал процесс возникновения этого нового типа рифмы в связи со своеобразием интонационно-синтаксического строя эмоционально приподнятой речи: «Общей основой... — пишет он,— ритмической речи, снабженной рифмою, могло служить синтаксическое расположение предложений, в которых сказуемое — или же вообще наиболее значащие, с точки зрения автора, слова — выдвигались вперед или становились в конце предложения. Естественное замедление перед новым предложением — мыслью породило уже вполне последовательно известного рода ритмичность, которую мы наблюдаем и в несомненно прозаических памятниках старинной славяно-русской литературы. Рифма, первоначально глагольная или прилагательная, кажется нам результатом такого расположения предложений и явилась, думается, независимо от намерения автора»[1].

Однако В. Н. Перетц не развил с достаточной полнотой свои положения. В. М. Жирмунский отметил это явление, указав, что оно, быть может, продолжает традиции греческой церковной письменности, но что тут возможно предположить и самостоятельную традицию[2].

Вопрос, однако, следует поставить шире. Расширение общекультурного горизонта, развитие письменности, рост светской культуры, весь процесс «обмирщения» человека, начавшийся на Руси еще задолго до петровских реформ, естественно определял необходимость создания и таких форм стиховой культуры, которые могли бы отвечать задаче раскрытия усложнившегося духовного мира человека. Этот усложнившийся строй чувств и мыслей, отражавший усложнение общественных отношений, не мог уже быть выражен в тех двух основных формах художественной организации речи, которые в это время наличествовали на Руси: народного стихосложения и религиозно-дидактической прозы. Обе эти формы не могли охватить многообраз-

---

[1] В. Н. Перетц, Историко-литературные исследования и материалы, т. III, СПб. 1902, стр. 14. См. также В. Адрианова, указ. соч., стр. 271.

[2] См. В. М. Жирмунский, Рифма, ее история и теория, 1923, стр. 257—259.

ный и все усложнявшийся круг переживаний, связанных с расширением кругозора, с обогащением внешнего и внутреннего мира человека того времени, с живыми потребностями реальной действительности в условиях выхода Руси на международную арену, нарастания культурных и деловых отношений с Западом, обостренной политической борьбы, принимавшей все более резкие формы к концу XVI века. Вот почему в тех образцах прозаической литературы этого времени, которые не ставили перед собой никаких художественных задач, но близко стояли по своему характеру к реальным нуждам эпохи, во всякого рода челобитных, «памятях», грамотах, наказах, крестоцеловальных и поручных записях, произведениях публицистической литературы («Сказания» Ив. Пересветова) и др. мы находим многочисленные примеры своего рода эмоциональной прозы. Думается, что привлечение этого материала при изучении развития литературного языка и, в частности, стиха для данного времени вполне правомерно[1]. Деловая и бытовая письменность XV—XVII веков в ряде случаев имеет эмоциональную окраску, отражает различные стороны быта. В связи с этим в ней возникают характерные обороты, переходящие из текста в текст почти без изменений, намечается тенденция подчеркивать наиболее существенные и значительные места текстов, в частности концовки, при помощи выделения на конец глагольных окончаний, зачастую рифмующихся. Отмеченный в приведенных нами выше замечаниях академика Перетца процесс развития глагольной рифмы в прозе этого типа получает по сути дела массовый характер. В 1603 году к царю Борису обратилась вдова ямского охотника с челобитной, в которой просила передать ее новому мужу место умершего. Подробно обрисовав свое положение, она добавляла, что новый муж «хочет... меня горькую кормити и поити и мужа моего долги платити и похоронити»[2]. В грамоте о разборе разбойного дела 1577 года находим

[1] На это было мною указано в «Теории литературы» (1948, стр. 252). Вопрос этот — в ином аспекте —затронут также в статье В. В. Данилова «Некоторые приемы художественной речи в грамотах и других документах Русского государства XVII века» (в «Трудах отдела древнерусской литературы», т. XI, 1955), где он, в частности, останавливается на рифмованных оборотах в грамотах XVII века (стр. 212).

[2] «Дела тайного приказа», кн. 2, СПб. 1908, столб. 879. Орфографию текстов здесь и далее сохраняем лишь частично.

близкий по типу оборот: «И матерь де их били и руку изломили и з двора збили»[1]. В жалобнице 1584 года говорится: «Крестьян имены переписал и в полех землю смечал и луги и всякое угодье описал»[2]. Такого же типа концовка челобитной 1647 года, завершающая изложение обычного типа следующим оборотом: «Хотя меня... погубить и... отца моево вотчинку разарить и пусту учинить»[3]. В крестоцеловальной записи 1590 года встречаем следующий пример: «В суде седити и управа меж крестьян чинити а мне дьячку Данилу судные дела писати, к другу в суде не дружити и недругу не мстити и посулы и поминки не имати»[4].

С различными оттенками эта формула повторяется во множестве грамот[5]. Отчетливо выражено выделение при помощи рифмованной прозы и глагольных окончаний наиболее важных мест текста в челобитной 1637 года: «И много крестьян мучали и напрасную многую кровь проливали и животишка себе имали», и далее: «Крестьян мучат и огнем жгут, и головы секут, и животы грабят, и деревни и хлебы, и сена́ жгут»[6]. В 1603 году крестьяне в челобитной просят царя Бориса: «Не вели на нас ныне корму и подвод править и вели для наших нуж корм и подводы оставить»[7].

Игумен Хутыня монастыря в 1585 году просит: «Не вели... подвод на наших крестьянех с Коломенские волости правити, чтобы нам не вдвое подводы ставити»; в челобитной того же года говорится: «...чтобы, государь, наши поместьишка не запустили, а мы б впредь в твоей государьской службы не отстали»[8]. В грамоте 1574 года находим следующие строки: «И им с того поместья службу служити, а сверх службы мать свою Марьицу до ее живота кормити»[9].

И общие стилистические особенности, и бытовые условия, с которыми связаны эти документы, и, наконец, разно-

---

[1] «Чтения в ИОИДР», 1898, кн. 3, отд. I, стр. 188.

[2] Там же, стр. 202.

[3] С. Шумаков, Сотницы, грамоты и записи, вып. 4-й, стр. 137.

[4] М. Романов, История одного северного захолустья, В. Устюг, 1925. Приложение, стр. 5.

[5] М. Богословский, Земское самоуправление на русском севере XVII века, т. I, 1909, Приложение, стр. 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 103, 104, 105 и др.

[6] М. Богословский, указ. соч., т. II, 1912, Приложение, стр. 8.

[7] «Дела тайного приказа», кн. 2, столб. 679.

[8] Там же, столб. 195, 235.

[9] «Чтения в ИОИДР», 1898, кн. 3, отд. I, стр. 184.

образие и распространенность такого рода зарифмованных прозаических оборотов, игравших роль своеобразного смыслового и эмоционального курсива, позволяют с достаточным основанием рассматривать эти образцы бытовой письменности как самостоятельные стилистические образования, не связанные с традицией византийской литературы, а скорее сближающиеся с фольклорной традицией, где находим близкие стилистические формы: «В питье бы она не запивала, в естве бы она не заедала, во сне бы не засыпала, а завсегда бы она меня раба божия на уме держала» (заговор «Как приворотить девку»)[1].

Очевидно, в какой мере далеко отстоят примеры рифмованной бытовой прозы от рифмованного красноречия церковной прозы византийского типа: «О, Солнце мое пресветлое, рано заходиши! О, Месяц мой прекрасный, рано погибаеши! Звездо восточная, почто к западу грядеши?» («Сказ. о кончине вел. кн. Дм. Иоанн. Донского» — 1448 г.)[2]. Возможно, конечно, предположение, что писцы того времени могли быть знакомы и с религиозной прозой, восходившей к византийским образцам. Однако распространенность в бытовой письменности рифмованных оборотов, связанных с глагольными окончаниями,— встречающихся и в отдаленных захолустьях,— позволяет думать, что византийская традиция не могла оказывать здесь влияния. Вряд ли только что упомянутый дьячок Данила обращался к этой традиции. Для него достаточными образцами могли служить и «рифмоиды» народного стиха и рифмованные прибаутки сказовой речи скоморохов. А. И. Соболевский подчеркивал в свое время, что «деловой язык московской Руси был живой язык московского и подмосковного населения»[3]. В живой эмоционально-окрашенной речи и возникали те выразительные формы, которые проникали в деловую письменность, постепенно закрепляя в ней основу для возникновения стиха нового — не напевного —типа.

Вообще говоря, для письменности XV—XVI веков характерно тяготение к повторению некоторых излюбленных, как бы закрепленных стилистических формул. Таков, например, весьма часто повторяющийся и в XV и в XVI ве-

[1] Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым, том IV, М. 1862, стр. 75.

[2] «Дела тайного приказа», кн. 2, столб. 5.

[3] «Труды I съезда преподавателей русского языка», СПб. 1904, стр. 366.

ках оборот купчих крепостей на землю, оговаривавший, что речь идет об обработанной земле: «Куды плуг ходил, куды топор ходил, куды коса ходила»[1] с небольшими вариантами — например, «куды соха и топор и коса ходили»[2], или «куды исстари ходили плуг и соха и топор и коса», или «куды ходили серп, и коса, и соха, и топор»[3]. Такова же, например, формула челобитной: «чтобы мне... волочась меж двор не погинути и голодною смертию не умереть»[4].

Многочисленные примеры такого же рода разнообразных формул, типичных для различных «грамот», «записей», «крепостей», «памятей» и т. д. собраны С. А. Шумаковым[5].

Среди таких формул, характерных для деловой письменности XV и XVI веков, весьма часто встречаются формулы, закрепленные созвучными глагольными окончаниями и представляющие собой первичные рифмованные образования, эмбриональную стихотворную форму. Стилистическая значимость их подтверждается тем, что они настойчиво повторяются, переходят из грамоты в грамоту и отмечают наиболее существенные в ней места. Такова, например, формула многих жалованных грамот великого князя Василия Темного, повторяющаяся затем в течение всей второй половины XV века (начиная с 1461 года): «Ни коня моего не кормят, ни сен моих не косят, ни к соцким ни к дворским не тянут»[6]. В грамотах о пожаловании, начиная с конца XV и до второй половины XVI века, постоянно встречаются такого рода рифмованные концовки: «А которой... не учнет искати или отвечати и яз, царь и великий князь, велел того обвинити и грамоту правую на того дати»[7].

Примеры такого рода устойчивых и повторяющихся формул с глагольными окончаниями весьма многочислен-

---

[1] «Чтения в ИОИДР», 1898, кн. 2, отд. I, стр. 33, 34, 37, 50; и кн. 3, отд. I,стр. 209, 234.

[2] Там же.

[3] С. Шумаков, Сотницы, грамоты и записи, вып. 4, М. 1908, стр. 8, 10, 13, 15, 16 и т. д.

[4] Там же, вып. 6, 1911, стр. 41, 44; вып. 4, 1908, стр. 136 и т. д.

[5] См. Большая энциклопедия, т. 7, СПб. 1902, стр. 429 и сл.; т. 9, стр. 511 и сл.

[6] «Чтения в ИОИДР», 1898, кн. 2, отд. I, стр. 16, 17, 22, 25, 29, 36, 47 и др.

[7] Там же, кн. 2, отд. I, стр. 18, 19, 20, 22, 23, 48, 51, 52; кн. 3, отд. I, стр. 131, 132, 139, 140, 143, 150 и др.

ны. В грамоте царя Федора 1587 года говорится: «И ты б ту землю... отмежевал, ямы накопал и грани поклал да и в книги... написал»[1], а в грамоте 1619 года царя Михаила говорится: «Чтоб... подводы не имали, и возов с запасы и детей з женами на ямских подводах не возили и обид и насильства никоторого романовским охотником не чинили...»[2]. В 1621 году в грамоте царя Михаила находим: «И с яму не збежати, никаким воровством и зернью не играти, ни корчмы, ни блядни не держати, ни тотиною ни разбойною рухледю не промышляти, ни тотем ни разбойником и всяким лихим людем приезду не давати»[3].

В отписке губных старост 1595 года также находим эту характерную конечную формулу, которая повторяется в ряде других аналогичных отписок: «...и с яму за нашею порукою не збежати и корчмы и блядни не держати, и зернью не играти, и иным никаким воровством не воровати: а не учнет он за нашею порукою... в охотниках день и ночь быти, и трех меринов на гоньбу держати, и государственных посланников и гонцов всяких не начнет отпущати, или корчму или блядню учнет держати, или зернью играти или иным каким воровством воровати... на нас пеня»[4].

В поручных записях 1603 года находим аналогичные примеры: «учнет воровство, корчму и блядню держати, или красти, или разбивати, и всяким воровством учнет воровати, или лихих людей у себя учнет держати...»[5]; «... ямская земля по своей выти во всех трех полях розпахати и сенные покосы розчистити, и воровства, в ямской слободе живучи, корчмы и блядни не держати, и зернью не играти, и не красти, и не разбивати, и всяким воровством не воровати, и лихих людей у себя не держати, и с яму ему, за нашею порукою не збежати»[6].

В челобитье охотников 1604 года находим аналогичный постоянный оборот: «И мы, сироты твои государевы обнищали и одолжали великим долгом, и твои государевы гонные лошади опали», — который повторяется и в ответе на

---

[1] И. Я. Гурлянд, Акты Романовской ямской слободы, Ярославль, 1901, стр. 3, 31, 32.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] «Дела тайного приказа», кн. 2, СПб. 1908, столб. 1369—1370.
[5] Там же, столб. 620.
[6] Там же, столб. 619.

челобитную: «Сказали, что они обнищали и одолжали и лошади у них гонные опали»[1].

Характерен Наказ 1598 года: «Чтоб... корчемного питья не держали, вин не курили и пив не варили, и медов не ставили, и вором, татем и разбойником и зернщиком и иным лихим людем к ним приезду и приходу и бляднн не было, да и про себя крестьяне вин не курили ж; а буде которые люди учнут в заонежских погостех корчмы держати, вина курити и пива варити, и меды ставити, и продавати и к ним лихие какие люди приезжати и приходити и Кондратью тех людей с старосты и с целовальники и с волостными и с лутчими людьми те корчемные питья и суды винные котлы и кубы и трубы выимати и питухов имати»[2].

В «Памяти Верхотурского воеводы» 1604 года читаем: «чтоб... и в карты, и шахматы и лодыгами не играли... и никаких бесовых див не творили... и никаких срамных слов не говорили... богомерзких и скверных песней не пели...»[3].

В Писцовом акте 1646 года читаем: «Чтоб у переписки никто не воровали, крестьян и бобылей ничьих заочно за собой не писали, и крестьян своими людьми не называли»[4].

О том, в какой мере этот стилистический прием являлся отчетливо осознанным, свидетельствует следующий пример: «Чтоб его нигде в церкви божия к пениям церковным не пущали, и священники и диаконы и все церковные причетники в дом к нему ни с какими священными потребами не приходили, и приношения его в церковь никакого не принимали, и в столах на обедах каковых, у кого получится кому быти, с ним не седети и ни в чем никому сообщения никакого не имети»[5].

Весьма часто обращение к такого рода формулам в купчих грамотах. Продавец дает обязательство, что его земля «никому не продана и не заложена, и ни в каких крепостях

---

[1] «Дела тайного приказа», столб. 811—818. «Челобитье охотников Пчевского яма», 1604.

[2] «Акты архгр. эксп.», т. 2, стр. 85 и 120.

[3] «Память Верхотурского воеводы Рафы Всеволожского прикащику... Барыбину 13 декабря 1649 г.» («Акты исторические, собр. и изд. Археогр. комиссиею», т. IV, СПб. 1842, стр. 12).

[4] «Акты архгр. эксп.», т. 4, СПб. 1836, стр. 25, «Писцовый наказ 1646 г.».

[5] Там же, т. 4, стр. 345, «1681 г., дек 15. Память... попу Михаилу».

никому ни в чем не укреплена», а покупатель обязуется «и пашни распахать, и сенных покосов раскосить, и крестьянских дворов настроит и в них крестьян населит»[1].

Следует иметь в виду, что рифмованные глагольные окончания представляют собой относительно сложные и производные явления. В основе их лежит более простая форма: расположение глагола в конце фразы (или части ее) безотносительно к звуковому сходству, что характерно для грамот конца XIV—начала XV века. Например: «В то село не вступаются, ни приставов своих не всылают, ни судов не судят, ни дани не емлют», или: «На кого помолвит, виноватый перед правым поклонится, а взятое отдаст. А чьи судьи на третии не поедут, или на кого третии помолвит, ан взятого не отдаст, то правому отняти, а то ему не в-ызмену... А вывода и рубежа межи себе не замышляти. А хто замыслит рубеж, рубежника по исправе выдати. А суженого не посужати». Даже наличие некоторых рифмующихся окончаний здесь не меняет дела, так как они, очевидно, имеют случайный характер, стилистически не осмысленный, как мы это наблюдаем в грамотах более позднего времени. Рифмованные обороты встречаются в грамотах XIV века, сравнительно с грамотами более поздних периодов, редко и чаще всего строятся на двух-трех повторах. «Суженого не посужати. Суженое положеное дати», или: «Ни грамот не давати, ни закладнии не держати», или: «Ни судов им не судити, ни грамот жалованных не давати, ни дани брату не имати»[2].

Это нарастание качественных и количественных изменений стилистики деловых грамот свидетельствует, что перед нами налицо процесс самобытного зарождения и развития речевых форм, способствующих усилению эмоциональной окраски речи, постепенно складывающихся в устойчивые стилистические формулы, само появление которых уже означает наличие в речи определенной эмоциональной атмосферы. Примеры эти представляют существенный интерес и потому, что позволяют опять-таки устранить могущее возникнуть предположение о заносе

---

[1] С. Шумаков, Сотницы, грамоты и записи, вып. 6, 1911, стр. 80, 90, 91, 92, 93 и т. д. У него же в 4-м вып. находим такого рода примеры на стр. 3, 8, 9, 12, 13, 22, 23, 28 и др.

[2] См. «Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XVI вв.», 1950, изд. АН СССР, стр. 28, 31, 48, 77 и мн. др. (примеры взяты из грамот 1375—1401 гг.).

рифмованных оборотов в деловую прозу писцами, которые могли быть непосредственно знакомы с образцами византийской риторики и под ее прямым влиянием включать рифмованные обороты в деловую письменность. Здесь же перед нами не включение готового книжного оборота в чуждую ему языковую среду, а, наоборот, самородное и постепенное усиление и развитие присущих данной языковой среде речевых элементов, приобретающих постепенно новое стилистическое качество.

Появляются эти стилистические особенности в деловой и бытовой письменности главным образом со второй половины XV века, раньше их можно встретить сравнительно редко, например в уставной грамоте митрополита Киприана 1391 года: «Рожь — молоти, и хлебы печи, солод молоть, пива варить, на семя рожь молотить», или: «Игумена слушайте, а дело монастырское делайте»[1]. К этому же, очевидно, времени относится приводившаяся выше формула: «Куды топор ходил, куды коса ходила».

Иногда можно проследить самый процесс создания формулы. Широко распространенная во второй половине XVII века формула крестоцеловальной грамоты, которую мы выше приводили: «другу не дружити и недругу не мстити, посулов... не имати» — появляется еще в губной белозерской грамоте 1539 года в самой первичной форме: «А по недружбе... меж себя не мьстилися бы есте никто никому». Далее встречаются различные варианты ее: «А по недружбе и в брани какой ни буди» (1540, 1549 гг.), в 1586 году появляется уже двухчастное определение, близкое к нам знакомому: «И другу не дружити, а недругу не мстити», но еще весьма нестойкое. В «Подкрестной записи на верность службы царю Борису» мы читаем: «По дружбе никому не норовити, а по недружбе никому не мьстити» (1598). В начале XVII века перед нами опять-таки проходят различные варианты («И другу им в наших оброках и во всяких розметах не дружити», или: «Другу им и роду своему и племяни в суде не норовити, а недругу не мстити», «Никому ни каковы недружбы не мстити» и др.). Как говорилось, со второй половины XVII века эта формула окончательно закрепляется в наиболее отчетливом и лаконическом виде и, что особенно интересно, входит в народнсе употребление как пословица, как крылатое слово, с новым

[1] «Акты археогр. эксп.», т. 1, 1836, стр. 7.

добавлением: «Другу не дружить, а недругу не мстить, чтоб души не сгубить»[1].

Как видим, такого рода формулы деловой и бытовой письменности приобретают такую стилистическую выразительность, что оказывают в свою очередь воздействие и на народное творчество[2].

Таким образом, характерной стилистической особенностью и бытовой и деловой письменности является насыщенность ее эмбриональными стихотворными формами, отмечающими наиболее значимые в эмоциональном и смысловом отношении места. Возможные предположения о случайности появления такого рода рифмованных оборотов исключаются не только вследствие их многочисленности, но и вследствие — если можно так выразиться — их жанровой закрепленности. В документах информационного и описательного характера, стремящихся к предельной точности изложения, эти стилистические средства отсутствуют. Мы не находим их в Судебниках, нет их в разрядных записях или, например, в «Чине бракосочетания царя Василия Ивановича Шуйского»[3]. Нет их в «Дневальных записках Приказа тайных дел», на протяжении многих и многих страниц фиксирующих события текущей жизни. Но в записи речи, произнесенной думным дьяком Семеном Заборовским об измене гетмана Ивана Выговского (включенной в эти записи) мы сразу же наблюдаем обращение к этой форме: «великого государя ратным и всяких чинов людем многую пакость чинил и с королем польским беспрестанную ссылку держал... и прелестные листы посылал»[4] и т. д.

Точно так же нет обращения к глагольным и рифмованным окончаниям в таких строго деловых документах, как записи распросных и пыточных речей, в изветном письме об измене кн. Ив. Хованского[5], многословные грамоты Василия Шуйского богато насыщены такого рода оборо-

---

[1] «Акты архгр. эксп.», т. 1, стр. 169, 171, 173; т. 2, стр. 60; т. 3, стр. 76, 177. В. Даль, Пословицы русского народа, 1853, стр. 168.

[2] Следует отметить очень близкое стилистически построение в грамоте 1616 года: «богатого не пощадить, а бедного не поклепать» (см. М. Романов, История одного северного захолустья. В. Устюг, 1925. Приложение, стр. 7).

[3] «Чтения в ИОИДР», 1907, кн. 3.

[4] Там же, 1908, кн. I, отд. I.

[5] «Акты архгр. эксп.», т. 2, стр. 184, 191, 202 и др.; т. 4, стр. 368.

тами, но его же деловые послания — о сборе хлебных запасов например, совершенно от них свободны[1].

Почти нет обращения к этим средствам в летописях. Но они опять-таки появляются при описании драматических ситуаций. Так, описывая состояние Москвы при приближении к ней крымского царя Саип-Гирея, летописец прибегает к такого рода оборотам: «Запасы градские запасати, пушки и пищали по местом ставити и по воротам и по стрельницам и по стенам люди росписати и у посада по улицам надолобы делати»[2].

Никоновская летопись, излагая события 1565 года, связанные с отъездом из Москвы Ивана Грозного, передает обращение посадских людей к митрополиту Афанасию тоже в эмбриональной стихотворной форме (хотя как правило к ней не прибегает). Посадские люди, в передаче летописца, просят, чтобы Иван Грозный «государство не оставлял и их на расхищение волком не давал, наипаче же от рук сильных избавлял» и далее, чтобы Афанасий «подвиг свой учинил и плач их и вопль утолил и благочестивого государя и царя на милость умолил, чтобы государь царь и великий князь гнев свой отовратил, милость показал и опалу свою отдал»[3].

Самая постановка глагола в конец уже есть стилистический прием, отсутствующий в обычной деловой прозе. Так, например, в грамоте царя Василия Прокопию Ляпунову (1608) о заготовке хлеба мы не находим и признака такого рода организации речи: «...и ты б велел тот хлеб сыпати в суды, не мешкая ни часу; посылати детей боярских, по колку пригоже, и велел тот хлеб привозити на спех...»[4]

Но в грамоте на его же имя, имеющей не деловое, а торжественное и похвальное содержание, мы сразу встречаем того же рода обороты: «...и ты б впредь по своему разуму, как начал, так бы и совершал, и во всем промышлял, как тебя бог вразумит. А рязанских бы еси людей укреплял...»[5]. С ними же сталкиваемся мы и в почетной грамоте Якову Прокудину 1609 года: «И как к тебе ся наша

---

[1] «Акты архгр. эксп.», т. 2, стр. 198, 257 и др.

[2] «Царственная книга», Полн. собр. русских летописей, т. 13, 2-я половина. СПб. 1906, стр. 435.

[3] Там же, стр. 393.

[4] «Чтения в ИОИДР», 1898, кн. 3, отд. 1, стр. 297.

[5] Там же, стр. 299.

грамота придет, и ты б впредь нам так же служил, како начал, так бы и совершал», и в грамоте, адресованной Семену Коробьину «За многую службу и радение»: «И как к тебе ся наша грамота придет, и ты б и впредь нам также служил и прямил службу свою и раденье совершал как начал, так бы и докончал»[1].

Наряду с такого рода устойчивыми и постоянными оборотами, в деловой письменности весьма часты, так сказать, и индивидуальные, возникающие для того или иного случая, обращения к рифмованной речи, что в особенности свидетельствует о ее привычности и стилистической общепринятости. В этом отношении характерна грамота 1767 года к ряжским ямщикам: «К городу каменья, извести и лесу ямщикам не возить и города и острога не делати и мостов не мостити. У города же и у ворот не стояти и с посацкими и с уездными людьми ни в какие подати не тянути и никакова изделия не делати»[2], или грамота к Строгановым (1581): «Те б люди в Оникеевых слободы шли и с ними против чюсовских вогулич стояли, острогов и деревень и починков от их войны оберегали, а которые вогуличи на их остроги войною приходят, и задоры чинят, и на тех бы вогулич приходили и над ними промышляли»[3]. К этим же стилистическим средствам обращался и публицист XVI века Иван Пересветов: «Неверных к вере приводити и славу божию возвышати и правду в царство свое внести и богу сердечную радость сотворити», или: «и мудрость от нево воинскую отлучили и богатырство ево укротили и меч царский воинский отпустили»[4]. Чрезвычайно характерным подтверждением устойчивости этих стилистических средств и значимости, которую им придавали, является тот факт, что они встречаются даже в конце XVIII века. Так, в обращении населения Саткинского завода к Салавату Юлаеву (1774) читаем: «Просим посланных от всего общества мирского людей до его величества допустить и до возрасту тех посланных на Саткинский завод военной команды не посылать, напрасного кровопролития не производить и

[1] «Чтения в ИОИДР», 1898, кн. 3, отд. 1, стр. 303, 189, 299 и др.

[2] И. Я. Гурлянд, Ямская гоньба в Московском государстве до конца XVII в., Ярославль, 1900, стр. 150.

[3] П. А. Садиков, Очерки по истории опричнины, М. 1950, изд. АН, стр. 375.

[4] «Чтения в ИОИДР», 1908, кн. 1, отд. 2, стр. 61, 67.

милостиво Саткинский завод от разъезжающих грабителей воровских партии защитить»[1]. Сходные обороты встречаются и в манифестах самого Пугачева 2 и 28 декабря 1773 года[2].

2

Рассмотренный нами материал позволяет сделать некоторые выводы общего характера. Как видим, в основе выразительной эмоциональной окраски многочисленных формул и оборотов деловой и бытовой письменности XV—XVI веков лежит прежде всего подчеркивание глагола при помощи выделения его на конец фразы или относительно самостоятельной ее части. Это повторение глагола создает ощутимый звуковой повтор. Совпадение звукового повтора и паузы, завершающей относительно самостоятельную часть фразы, способствует членению речи на единицы, которые благодаря звуковому повтору в конце воспринимаются как относительно соизмеримые. Это подчеркивает и усиливает естественный ритм, присущий речи вообще, и придает ему более организованный и четкий характер. В этих простейших стилистических формулах, таким образом, перед нами одновременно возникает и звуковая организация речи (эмбриональная рифма), и ритмическая организация речи (эмбриональный ритм), и интонационная эмфаза (выделение наиболее значимого слова), то есть создается, хотя бы и в самом первичном виде, особый тип речи — стих как целостное единство эмоциональных элементов речи, придающее ей особую организованность, сравнительно с речью обычного типа. В некоторых случаях перед нами только тенденция к возникновению такой выразительной формулы — тенденция, которая явно ощущается, но не приводит все же к возникновению того, что можно назвать эмбриональным стихом. Так, например, отмеченные выше часто попадающиеся в купчих грамотах определения обработанного участка земли, появляющиеся в XIV веке и часто встречающиеся на протяжении всего

[1] «Чтения в ИОИДР», 1908, кн. 3, отд. 4, стр. 37.

[2] Там же, стр. 40 и 57. Такого же рода обороты различного типа находим в «Чтениях в ИОИДР», 1908, кн. 1, отд. 1, стр. 59, 60; там же, 1898, кн. 3, отд. 1, стр. 189, 289, 291, 299, 304, 313; в «Актах археогр. эксп.», т. 1, стр. 312; там же, т. 2, стр. 78, 81, 107, 130, 133, 183, 184, 188, 190, 200, 212, 235, 238, 243, 254, 277, 278, 308, 320, 338, 362.

XVI века формулы: «Куды соха и топор и коса ходили», или: «куды плуг ходил, куды топор ходил, куды коса ходила», или: «куды ходили серп и коса и соха и топор»[1], дают, как видим, неустойчивые варианты, но так и не переходят в отчетливо завершенную формулу (очевидно, благодаря недостаточному разнообразию глагольных форм). Здесь перед нами — процесс зарождения стихотворной речи за счет отбора и организации чисто речевых элементов. Напевное песенное музыкальное начало не играет тут никакой роли. В основе соизмеримости речевых единиц лежит звуковой повтор на конце единицы, а он в свою очередь мотивирован выделением в конец словосочетания наиболее значимого слова. Это — начальный момент возникновения речевого стиха, в основе которого лежит лексическое начало, проявляющееся только в формах, присущих именно речи.

Понятно, конечно, что стиха, как определенной системы речи, здесь еще нет. Перед нами, если так можно выразиться, проза, «забродившая» стихом, накопление в прозе таких форм эмоциональной речевой выразительности, которые при дальнейшем развитии могут дать основу для возникновения стиха, стиха нового типа, не связанного с напевностью, основанного на средствах только речевой выразительности. Эти средства речевой выразительности определились и обособились в результате развития самого языка. Предположение В. В. Виноградова, что «синтаксические формы юго-западного литературного языка оказали сильное влияние на русскую литературную речь конца XVII века. Так, в синтаксисе начинают укрепляться идущие из юго-западной литературы формы латинского словорасположения. Например, в письмах Сильвестра Медведева характерны... латинизированные конструкции с глаголом на конце предложения... новый порядок слов, конструкция предложения и периода с глаголами на конце... укрепились в речи конца XVII века под воздействием латинского языка»[2] — вряд ли может быть принято. Как видим, глагол на конце предложения встречается весьма часто значительно ранее конца XVII века.

---

[1] См. «Чтения в ИОИДР», 1908, кн. 2, отд. 1, стр. 34, 37, 50 и др.; и кн. 3, отд. 1, стр. 209, 234 и др.

[2] В. Виноградов, Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв., М. 1938, стр. 24 и 31.

Процесс этот и наметился раньше и складывался прежде всего на основе органического развития в языке новых выразительных средств.

Но что для нас наиболее существенно — зарождение в русской прозе XV—XVII веков эмбриональной стихотворной речи — с чрезвычайной наглядностью свидетельствует о том, что основой для нее является прежде всего речь с повышенной эмоциональной окраской. При этом само развитие этих первоначальных форм стиха протекает целостно, то есть на основе одновременно и совместно формировавшихся в языке элементов интонационно-синтаксической, звуковой и ритмической упорядоченности. Эти элементы именно в своем нераздельном единстве образуют выразительный комплекс. Этот комплекс неотрывен от предшествующей стихотворной культуры. Связующим звеном здесь является прежде всего рифма, культура которой к этому времени в значительной степени определилась. Но эта рифма входила в совершенно иную выразительную структуру и в силу этого получала иной характер.

Мы здесь говорим уже об эмбриональной форме стиха в целом, а не только об эмбриональной рифме, развитию которой уделил в свое время внимание профессор В. М. Жирмунский в его ранее названной работе о рифме. Наиболее существенным здесь для нас является неразрывная связь всех элементов речи, формирующая стих как целостное явление, в основе которого лежит эмоционально-приподнятая речь. Стих здесь рождается не из напева. В нем нет заданной ритмической схемы, которая бы только подчеркивалась рифмой. Рифма здесь не сигнал, отмечающий движение стихотворных строк, она, прежде всего, эмоционально-значащее слово, интонационная весомость которого делает ощутимым его звуковой состав и создает вместе с паузой, за ним следующей, то ощущение повторяемости однородных речевых элементов, которое и определяет собой ритм. Неразрывность всех этих элементов обусловила их новое качество именно как зарождающейся новой системы выразительных средств русского языка, то есть того, что мы называли речевым стихом. При всем своем несовершенстве, стихотворная речь этого типа в тенденции способна была вобрать именно те интонации живой бытовой речи, которые не могли быть охвачены ни устным народным стихосложением, ни условно дидактической интонацией церковной прозы. В этом заключалось большое

значение тех зачатков новой стихотворной организации речи, которая в первоначальной эмбриональной форме начала проступать в эмоционально-окрашенной прозе XVI века.

Очевидно, что в начальных формах возникавшей стихотворной речи нет никаких оснований видеть наличие того, что можно было бы отнести к метрической основе стиха, к первозданному метрическому импульсу, на который как бы наслаиваются те или иные его ритмические вариации. Наоборот — именно в процессе развития чрезвычайно свободной вначале ритмической структуры, довольствующейся, так сказать, минимумом симметричности в расположении повторяющихся элементов речи: сходством глагольных окончаний, даже не зарифмованных, и следующей за окончанием паузой,— постепенно начинают накапливаться дополнительные признаки, усиливающие сходство строк. Появляется звуковой повтор, скрепляющий окончания и подчеркивающий конечную паузу как ритмическую константу, возникают в длинных строках внутренние паузы цезурного типа, относительно выравнивается число слогов, создаются развернутые периоды, включающие по нескольку строк (зародыши строфы) и т. д. В свете этого процесса развития речевого ритма метр представляется в лучшем случае уже вторичным явлением, канонизирующим то, что уже реально сложилось как определенная форма речевого ритма, выделяющие наиболее четкие его формы. Поэтому-то и получается, что в ямбе, например, метрические строки, то есть полноударные, встречаются значительно реже, чем неполноударные, и что на самом деле именно неполноударные ближе к первооснове ритма. Поэтому двусложные размеры в русском стихе могли возникнуть, не противореча духу языка, так как они и не возникали как *двусложные* размеры, а легко вбирали многосложные слова. И Тредиаковский, например, прекрасно понимал, что пиррихии, то есть включение в ямб многосложных слов, в нашем стихе совершенно необходимы. Увлечение полноударными строками в XVIII веке быстро проходит, поскольку закон полноударности, метр, не был реальным законом.

В этом отношении ранняя рифмованная проза дает очень поучительный материал для понимания самого процесса возникновения стихотворной речи применительно к стиху речевого типа.

Эпоха Смутного времени, вызвавшая резкий подъем в развитии нашей публицистической литературы, явилась чрезвычайно существенным толчком для дальнейшего развития этой эмоционально-окрашенной и в тенденции уже стихотворной речи.

И это, конечно, далеко не случайно: по своей тематике, по напряженности эмоционального тона проза Смутного времени требовала наиболее приподнятой речи и поэтому, естественно, тяготела к стиху.

Характеризуя автора «Новой повести», включенной в так называемое «Иное сказание», С. Платонов указывает на то, что он «выражается риторически, умеет подобрать рифму и даже весь свой рассказ покушается сделать рифмованным»[1].

«Страстность» повести, которую отмечает С. Платонов[2], определяла и тот строй речи, который тяготел к стиховой организации и в силу этого стремился к синтаксической соотнесенности предложений, заканчивающихся рифмой. И в самом деле, случаи применения такой рифмованной речи чрезвычайно часты — как в «Новой повести», так и в других произведениях этого периода, а также и в деловой и бытовой письменности периода начинавшейся смуты.

Рифмованную прозу мы находим в Окружной грамоте патриарха Иова об избрании на царство Бориса Годунова и об отказе царицы: «Чтоб она, великая Государыня милость показала, царство свое правила и нас, богомольцев своих православных христиан Российского царствия сирых не оставила, и она, великая Государыня, слезы и моление наше презрела и на государство быти не восхотела»[3], в свою очередь выделены и слова Годунова: «Рад кровь свою излияти и голову свою положити»[4]. Характерно, что в «Повести о честном житии... Федора Ивановича» (1603), принадлежащей тому же Иову, но входящей уже в русло традиционного церковного византийского красноречия, встречаются аналогичные обороты.

Многие стилистические формулы оказывались настолько устойчивыми, что входили одновременно в грамоты враж-

---

[1] С. П. Платонов, Новая повесть о Смутном времени XVII в. «Журн. мин. нар. прос.», январь 1886 г., стр. 67.

[2] С. П. Платонов, Древнерусские повести XVII в., «Журн. мин. нар. прос.», ноябрь 1887 г., стр. 21.

[3] «Акты архгр. эксп.», т. 2, стр. 1.

[4] Там же.

довавших сторон. Так, слова из Подкрестной записи за царя Димитрия (1604): «Нам... служите и примите и добра хотите», и следующее за тем обязательство: «Иного государя не искати и не хотети и не мыслити и не изменити» — полностью повторяются в Подкрестной записи за Василия Шуйского. Повторяется и другая формула: «Из походов и из полков никуды не отъехати и не изменити, и скопом и заговором никому не мьстити и никого без государева ведома не убити»[1].

Формула Димитрия, что его «Бог невидимою рукою укрыл и много лет в судьбах своих сохранил», повторяется в разоблачающей Димитрия челобитной чернеца Варлаама царю Василию Шуйскому[2].

Чрезвычайно широко использует глагольные и рифмованные окончания Василий Шуйский, его грамоты обильно насыщены многочисленными сложными рифмованными оборотами: «И вы б дворяне и дети боярские,— призывает он в 1608 году,— нам на воров помощь учинили, а вы бы посадские люди потому ж нам служили и прямили, а вором бы и воровской смуте ни в чем не верили и ни в чем ся с ними не приставали и дворяном и детям боярским говорили и у них бы того просили, чтоб они с вами вместе на воров стояли и вас бы оберегали»[3].

Усиливаются и одногласные, то есть рифмованные окончания: «Литовских людей побивали и живых многих имали, и набаты и знамена поимали, и многие города от воров очистили, и преславные победы над воры везде показали» (1609)[4]. Встречаются полностью рифмованные построения: «Не красти и не розбивати, и лихим людем, татем и розбойником приезду к себе не держати, и татиные и разбойные рухляди не перекупати и иным никаким воровством не воровати»,—говорится в Выписи 1605 года[5].

Резко усиливаются в эти годы наряду с устойчивыми переходящими из грамоты в грамоту формулами и возникающие для данного случая индивидуальные построения, например, в Отписке вычегодцев 1609 года говорится, что богоотступники «села и волости и деревни воюют, и церкви божии разоряют, и образы колупают, и оклад

---

[1] «Акты архгр. эксп.», стр. 76, 89, 93, 102.
[2] Там же, стр. 143.
[3] Там же, стр. 104.
[4] Там же, стр. 235, 238, 243.
[5] Там же, стр. 386.

и кузнь снимают, и православную веру попирают, и крестьян секут, и жены их и дети в полон в Литву ведут»[1].

Повторения этой формулы мы не встретим, но очевидно — в какой-то мере она восходит к общей стилистической норме.

Грамоты начала XVII века, откликающиеся на драматические события Смутного времени, по вполне понятным причинам насыщены эмоциональными и патетическими оборотами, которые и создают богатую почву для обращения к выразительным средствам речи. А последние в свою очередь создают широкую стилистическую струю, намечающую возможность осознания нового складывающегося и в своей основной тенденции стихотворного типа речи.

Грамота патриарха Иова о проклятии самозванца, грамоты самого Димитрия и Василия Шуйского, Окружная грамота о сведении с престола самого Василия Шуйского, Крестоцеловальная запись об обороне Московского государства, грамоты воевод Одоевского, Головина, Трубецкого, Пожарского к различным городам о сборе всенародного ополчения и отписки городов[2] — все это по сути дела образцы публицистики, а иногда и художественной публицистики того времени, на основе которой возникали уже развернутые повести и сказания, неразрывно связанные и по содержанию и по общему своему пафосу и по стилистике с деловой и бытовой письменностью начала XVII века.

Характерна в этом отношении грамота воевод князя Одоевского и Головина волжскому казачьему войску (1614) о том, что польские, литовские и немецкие люди «царьствующий град Москву сожгли, и церкви божии осквернили, и чудотворные многоцелебные мощи многих святых, просиявших в Российском государстве, обругали, раки их и гробы рассекали, и чудотворные образы обдирали, и прежних Великих Государей неисчетное собранье издавных лет и всяких людей бесчисленное богачество розграбили и бесчисленное множество всех православных

---

[1] «Акты археогр. эксп.», т. 2, стр. 200.

[2] «Акты археогр. эксп.», т. 2. Отметим также различного типа глагольные и рифмованные окончания в «Чтениях в ИОИДР», кн. 3, 1898, отд. I, стр. 70, 151, 171, 172, 174, 175, 178, 179, 183, 185, 186, 202, 225, 234, 238, 248, 250, 268, 271, 284, 288, 301, 307, 321, 322, 323, 324, 326, 328, 331, 332, 334, 386; в «Актах археогр. эксп.», т. 2, стр. 85 и 120; т. 4, стр. 360. См. также С. Шумаков, Сотницы, грамоты и записи, М. 1902, стр. 31, 77, 209, 221, 226, 229. Там же, вып. 7, 1913, стр. 25 и 111.

хрестьян и до сущих младенец посекли и до конца во всем разорили и в царствующем граде Москве сами сидели и всеми Российскими Государствы хотели завладети»[1].

В том же году они писали, обращаясь к жителям Архангельска: «И вы б... от таких злых, нехрестьянских непригожих дел отстали и его (Заруцкого.—*Л. Т.*) и Маринкина злого воровского душепагубного заводу и умышленья ни в чем не слушали, тем душ своих и тела не погубляли... Кровь свою проливали и пленных хрестьянских душ из бесерменских рук высвобождали, а к таким воровским заводам не приставали и опричь прямые своея службы никакого дурна не делали»[2].

Так же строилась и Царская грамота того же года Донскому казачьему войску, где говорилось, чтобы «он (Заруцкий.—*Л. Т.*) от таких злых дел престал и сызнова кроворазлития не зачинал и шаху православных крестьян не отдавал и тем своей души и их душ не погубил... Хворостинина и с ним других лутчих многих людей за то побил и невинную многую крестьянскую кровь пролил»[3].

Обороты такого рода очень многочисленны и с различными вариациями переходят из грамоты в грамоту.

Об их устойчивости можно судить по тому, что в царских грамотах конца XVII века, связанных с важными общественными событиями (восстанием Степана Разина в 1670 г., стрелецким бунтом 1682 г.) широко используются такого же рода стилистические построения[4].

К этому стилистическому источнику и восходили такие произведения художественной публицистики (как сказали бы мы теперь) XVII века, как «Новая повесть», «Иное сказание», «Сказание Авраамия Палицына», «Повесть о прихожении Стефана Батория на град Псков», «Повесть книги сея от прежних лет», приписываемая Катыреву-Ростовскому, и др.

Все эти произведения связаны с важнейшими общественными событиями своего времени, ярко эмоционально окрашены, в силу чего они и тяготеют к прозе эмоционального типа и, так сказать, переходного к стиху.

Понятно, что в них мы отнюдь еще не можем говорить

---

[1] «Акты архгр. эксп»., т. 3, стр. 21, а также 23, 31, 35, 65 и мн. др.

[2] Там же, стр. 25 и мн. др.

[3] Там же, стр. 33.

[4] Там же, т. 4, стр. 230, 372, 375 и др.

о стихе, так как внутри синтаксических единиц нет еще четких элементов соизмеримости (в числе слогов или расстановке ударений), но в то же время здесь налицо выравнивание этих единиц по рифме, то есть имеются константное ударение и соответствующая интонация, порождаемая совпадением этих единиц, благодаря симметричности их окончаний. Приведем примеры (разбиваем для наглядности здесь и далее прозаический текст на стихотворные строки):

Домы их в расхищение сотворити,
и многих кроворазлитие учинити,
и никоторою кровию славобесныя утробы своея не удовли;[1]

... те великие сокровища со своими единомысленники разбивает,
и вещи прибирает,
к тому же злата и серебра и бисерия велие ковчеги насыпает,
и к тому прежереченному сопостату нашему врагу,
королю и похитителю под оный заступный наш град посылает;[2]

или:

... начал аки безумный пес на аер зря лаяти,
и нелепыми словами, аки сущий буй камением на лице святителя метати,
и великоименитое святительство бесчестити,
и до рождьшия его неискусным и болезненным словом доходити[3].

Эмоциональная роль такого рода построений очевидна из того, что они, как уже отмечалось выше, входили даже в те «грамоты», которые в 1611—1612 годах рассылались по городам из ополчений. В грамоте воевод князя Одоевского и Головина волжскому казачьему войску говорилось, что враги

Желают в государствах государя нашего смуту учинити,
И кровь хрестьянскую лити,
И государство до конца разорити,
И веру нашу хрестьянскую попрати[4].

---

[1] С. П. Платонов, Древнерусские повести XVII в., «Журн. мин. нар. прос.», октябрь 1887 г., стр. 204.
[2] Там же, ноябрь 1887 г., стр. 9.
[3] Там же.
[4] «Акты археогр. эксп.», т. 3, СПб. 1836, стр. 22 и 21.

Таков же отрывок из грамоты, рассылавшейся из ополчения Пожарского:

Полские и литовские люди многие грады разорили,
И святые великие лавры разрушили,
И нетленные телеса святых обругали,
И бесчисленно православных христиан мечному потреблению предали[1].

По типу своего построения все эти рифмованные пассажи в прозе XVII века строятся одинаково:

... И не хощу души своей грешной до конца погубити
И в геенне ею быти.
Грехом своим великим и слабостью и славою мира сего прельстился
И к ним, ко врагам, прилепился.

... Явно мне не мощно от них отстати
И вам про се сказати...

... Боюся некли тот человек своим умом поползнется
И не утерпит и вам скажет имя мое, и от вас разнесется,
И до них врагов и губителей христианских донесется...

... И во враги нам претворилися
И с ними, со враги, соединилися
И вкупе с ним вооружилися...[2]

Иногда эта организация приобретает более четкий характер, например:

аще бы того не искали,
все бы от бога не отпали
и душами и телом не пали
и не пропали[3]

или:

И церкви божия олтари хотел розарити,
И монастыри и обителища иноческая раскопати,
И православную христианскую веру во отпадшую веру с собою же равну сотворити,
И костелы вместо божиих церквей создати.

«Иное сказание»[4]

---

[1] С. Платонов, Древнерусские повести XVII в., «Журн. мин. нар. прос.», ноябрь 1889 г., стр. 30.
[2] «Русская историч. библ.», «Памятн. древнерусской письменности», изд. 3-е, Л. 1925, т. XIII, в. 1, стр. 216—218.
[3] Там же, т. III, в. 1, стр. 216—218.
[4] Там же, стр. 55.

Здесь уже перекрестное чередование окончаний, то есть более сложная форма рифмовки, говорящая уже об известной привычке к рифме, позволяющей осложнять систему звуковых повторов.

Особенно организованно выступает рифмованная организация речи в Сказании Авраамия Палицына «История в память предидущим родом...», который дает накопление однородных окончаний, еще более усиливающих ритмичность речи (вопрос о возможном влиянии на Авр. Палицына церковно-дидактической прозы мы здесь оставляем в стороне). Например:

Тогда убо во святых божиих церквах скот свой затворяху,
И псов во алтарех питаху,
Освященные же ризы не токмо на потребу свою предираху,
Но и на обуща преторгаху,
И драгими багры на плещу носимых священных иереев
афедроны покрываху.

У него же расширяется и сама сфера рифмовки: рифмуются подчас и существительные (гл. 47):

Исходяще бо за обитель дров ради добытиа
И во град возвращахуся не без кровопролитиа.
И купивше кровию сметие и хврастие,
И тем строяще повседневное яствие;
К мученическим подвигом зелье себя возбуждающе,
И друг друга сим спосуждающе.
Иде же сечен бысть младый хвраст,
Ту рассечен лежаще храбрых возраст;
И идеже режем бываше младый прут,
Ту растерзаем бываше птицами человеческий труп[1].

Говоря о ритмической рифмованной речи некоторых эпизодов, О. В. Державина справедливо замечает: «Переход к ритмическому сказу показывает особую взволнованность автора, повествующего о необычных и страшных событиях. Этот новый прием сближает произведение Палицына с «Летописной книгой», приписываемой Катыреву-Ростовскому, но в ней вирши поставлены в конце повест-

---

[1] «Сказание Авраамия Палицына», изд. АН СССР, стр. 121 и 184. Отметим попутно, что А. Палицын и в деловой грамоте использовал глагольные окончания:

И мне та вотчина очищати
И монастырю убытки не чинити

(см. С. Шумаков, Сотницы, М. 1902, стр. 226).

вования и являются заключением, механически присоединенным к повести, здесь же рифмованная речь включена в самый рассказ и составляет его неотъемлемую часть»[1].

Также обращается к рифме Авраамий Палицын, говоря о трудностях осады: «Ни жажду утолити, ни алчющих накормити, ни гнойным струпом пластыря приложити». Бой изображается следующим образом:

И разумеша вси чюдотворца молитвы и поспех,
и уже нази не боятся блещащихся доспех.
И хотящеи дом пресвятыа троица гордостно низложити осадою,
Всегда обагряеми кровьми бегают от немощных низлагаеми посадою.
И ждущеи приати различныя муки,
в руки своя прияша крепкиа луки.
И лениви бышя к жерновом востающеи мельцы
внезапу бышя на сопротивных удалые стрельцы.
Не часто уже ударяются к стенам носящеи на главах шлемы.
Смерти бо ищущеи во очеса тем верзающеся, яко пчелы,
К язвам же сынове беззаконнии всегда суть терпки,
По зверски низлагаются кормящимися серпы.

Рифмой отмечено заключение книги: «Спасения вашего путь изобретайте, ко господу же и богу и святым его и избранным хвалу воздавайте»[2].

Следует отметить, что у Авраамия Палицына встречаются уже мужские рифмы (хвраст — возраст, прут — труп), что лишний раз подтверждает самостоятельную традицию русской рифмы.

И опять-таки мы находим у него обороты, близкие к рассмотренным нами образцам деловых и бытовых грамот.

Ряд рифмованных оборотов мы находим в «Повести о прихожении Стефана Батория на град Псков» (конец XVI в.):

Яко из великих пещер лютый великий змий летяще,
страшилища же свои, яко искры огнены и дым темен на Псков меташе,
не долетев, во утробе у себя того Пскова слышати сказоваше

---

[1] «Сказание Авраамия Палицына», изд. АН СССР, Вступительная статья, стр. 55.

[2] Там же, стр. 167, 179, 249. См. также стр. 104, 107, 118, 119, 123, 128, 129, 131, 138, 168, 225.

или:

Овии же, утружшиимся воином, от жажды изнемогшим,
воду приношаху
и ретивыя их сердца жажею водною утолеваху[1].

В «Летописной книге» мы также находим аналогичные повторения:

...Тогда ратай ралом погружает
И сладкую бразду прочертает,
И плододателя бога на помощь призывает;

...И заповеда своей части
Оную часть людей насиловати
И смерти предавати,
Домы их разграбляти,
И воевод, данных от бога ему, без вины убивати.
И грады краснейшие разрушати,
А в них православных хрестьян немилостиво
убивати;

...Грамоты от себя во грады рассылает
И войско собирает,
И посланников до свицкие земли посылает;

...По сему же совету гетман воинство урежает
И воеводу им, пана Зборовского, поставляет,
И путному шествию касатися повелевает;

... Воины повеленное исполняют
И мужески на полки немецкие нападают[2].

В «Летописной книге», наконец, мы находим уже композиционно выделенные рифмованные отрывки, получающие название виршей; таких рифмованных концовок в «Летописной книге» две:

1. Сему писанию конец предлагаем,
Дела толикие вещи во веки незабываем,
Настоящего изыскуем,
В пространную сию историю сия написуем,
Словеса писанию превосходят конец,
Ум человечь никто не может исповесть[3].

---

[1] «Повесть о прихожении Стефана Батория на град Псков», изд. АН СССР, 1952, стр. 56, 77.
[2] «Русская историч. библ.», т. III, вып. 1, Л. 1925, стр. 561, 588, 594, 596.
[3] Там же, стр. 919.

2. Начало виршем
Мятежным вещем
Их же разумно прочитаем
И слогателя книги сей потом уразумеваем[1]
и т. д.

К этому же времени относятся стихи кн. Семена Шаховского, заключающие его «Послание к некому другу», и стихи ключаря Московского Успенского собора Ивана Наседки, посвященные его поездке в Данию в 1621 году к королю Христиану IV:

В толику убо гордость король он, Христианус, произыде,
Яко же и сатана на северные горы мыслию взыде:
Горе убо устроив двоекратную палату,
Долу же под нею двоеимянную ропату,
И по-лютерски нарицают их две кирки,
По-русски же видим их: отворены люторем во ад две дирки[2]
и т. д.

Достаточно сличить эти образцы рифмованной речи с более поздними произведениями, чтобы убедиться в том, что структура ее была весьма устойчива, например:

...отец мой...
В церкви со соседом побранился,
Мною укорился.
Пришед в дом отец мне объявляет,
Мать мою сокрушает;
Отец мой собак с цепей спущает,
Любезного от меня отлучает,
Но псы любезного не отлучали,
Любовь нашу сердечную не разлучали,
От отца пропадали,
Горшее пса любовь потеряли.
Паки отец мой копья изготовляет,
Любезного ожидает.
В небытность отца копья бросаю,
Зубами кусаю,
Отца проклинаю,
Смерти ему желаю;[3]

---

[1] «Русская историч. библ.» т. III, вып. 1, Л. 1925, стр. 622.

[2] Цит. по Л. Майкову, О начале русских виршей, СПб. 1891, «Журн. мин. нар. прос.», июнь 1891 г., стр. 448.

[3] «Русские повести XVII—XVIII вв.» под ред. В. Сиповского, СПб. 1905, стр. 45.

или:

...Вспомяни, драгая, како возмог тебя
От морских разбойнических рук свободити,
А сеи злы глубители повеле во глубину морскую меня
утопити!
Ах, прекрасный свет, из очей моих ныне угасаешь,
Меня единого в сей печали во гроб вселяешь...[1]

Эти примеры, относящиеся уже к началу XVIII века («Роман в стихах» и «Гистория о российском матросе Василии Кориотском»), говорят о том, что тот тип организации речи, который начал складываться в прозе XV—XVI веков, уже окончательно сформировался и превратился в самостоятельную речевую структуру, своеобразную стиховую систему. Характеризуя такого типа стих, автор «Опыта краткой пиитики», вышедшей в Петербурге в 1821 году, справедливо замечал, что в нем «стихослагатели... держались просто одной рифмы, не делая при этом никакой соразмерности в стихах»[2]. В самом деле — сами по себе ритмические единицы в стихе такого типа соизмеряются только по своим рифмованным окончаниям, как уже указывалось. Однако несмотря на то что иногда число слогов и слов в строках было (как в приводившихся выше примерах) весьма различно, они все же воспринимались как члены ритмического ряда, то есть как стихотворные единицы. Современников не смущало такого рода несовпадение строк между собой, они воспринимали их как стихи. В 1732 году на Феофана Прокоповича был написан анонимный пасквиль (подметное письмо). В поисках автора пасквиля Феофан занялся стилистическим его разбором и, в частности, обратил внимание на то, что «автор пасквиля к сочинению виршиков, хотя весьма неправильных, охотник, понеже лай своя начал и окончил виршиками, и на странице 4-й много блазней виршиками изобразил. Надменные и высокие прибирает речи»[3]. Это позволило ему заподозрить в авторстве некоего Решилова; в доказательство любви Решилова к виршеписанию Феофан приводил следующие строки из его письма к архиерею: «Радуйся, новый Давиде, победивший Голиафа, не пращию, камнем веры.

---

[1] «Русские повести XVII—XVIII вв.» под ред. В. Сиповского, СПб. 1905, стр. 126.

[2] «Опыт краткой пиитики», СПб. 1821, стр. 122.

[3] См. И. Чистович, Ф. Прокопович и его время, М. 1868, стр. 409.

Стерл еси супротивные супостаты, реку Лютеры и Кальвины, и русские маловеры»[1]. Несмотря на то что в этих строках количество слогов и места ударений совершенно не совпадают, Феофан воспринимал эти строки как стихотворные, да и современный читатель чувствует здесь определенную стихотворную организацию, и она действительно здесь имеется, как и во многих других случаях подобного рода, например:

«Здравствуй, государь, здравствуй,
Милосердием твоим царским меня с матушкою зде
посетительно дарствуй»[2].

Дело в том, что в основе соизмеримости стихов такого рода лежит помимо рифмы еще интонационная соизмеримость. Каждая строчка — безотносительно к ее величине — произносится как замкнутая интонационная единица с известным убыстрением длинных строк и с замедлением коротких. Так и до сего времени строится так называемый раешник.

Такого типа интонационное выделение каждой строки, связанное с тенденцией к известной синтаксической симметричности (помещение глагола в конце предложения) и с рифмой (чаще всего инфинитивной глагольной, то есть женской), и представляет собой простейший вид речевого стиха, своего рода переходную форму от прозы к стиху. С прозой ее сближает свобода в расстановке ударений и в числе слогов, то есть почти полный отказ от симметричности в построении строк, со стихом — конечное ударение, соединенное с рифмой, и интонационная соизмеримость строк. Основой возникновения такого рода стиха является экспрессивная речь, требующая подчеркнутого выделения фразы, поднимающая ее, так сказать, над обычной речью и тем самым подчеркивающая и усиливающая как первичный речевой ритм, так и звуковой состав слова.

Характерный пример такого рода построения дает сле-

---

[1] И. Чистович, Ф. Прокопович и его время, М. 1868, стр. 474.

[2] См. С. Браиловский, Один из Пёстрых XVII столетия, СПб. 1902, стр. 168.

дующий любопытный диалог из рукописи интермедии первой половины XVIII века, приводимый Стоюниным:

— Да взял ли ты денежек хоть сколько с собою?
— Небольшое число на дорогу взял со мною.
— Куда же ты идешь ставиться с простыми руками?
Ведь и к секретарю надобно идти с дарами.
— Ты, пожалуй, в ком не злобись: они все меня знают.
— Они таких знакомых тем пуще надувают.
Еще прежде от секретарей претерпишь не мало муки,
Как попадешь к подьячим в руки[1]

и т. д.

Здесь интонационные особенности «раешного» стиха благодаря их подчеркнутости диалогической формой речи выступают с полной ясностью.

Главное, что нам важно подчеркнуть в этом стихе, — это то, что он основан целиком на средствах речевой выразительности и не обращается к каким-либо элементам музыкальности. С другой стороны, его речевая структура позволяет передать именно данные индивидуальные переживания, позволяет раскрыть внутренние состояния конкретной личности в отвечающих именно ей языковых формах. В этом и заключались принципиальная новизна и значение того процесса формирования нового типа речевого стиха, который мы выше пытались проследить в хронологическом развитии в самых первичных его формах. Этот стих и подготавливал почву для равносложного силлабического стиха. Понятно, что здесь надо разграничить теоретическую и историко-литературную стороны вопроса. Не приходится, конечно, сомневаться в том, что силлабический стих Симеона Полоцкого формировался под несомненным влиянием польского силлабического стиха, хорошо ему известного. Но все дело в том, что сама возможность расслышать в польской силлабике ее ритмическое членение, сама возможность использования стиха такого строя могла возникнуть только потому, что она была подготовлена длительным историческим развитием выразительных средств, органически присущих русскому языку, создававших основу для стиха нового типа — стиха речевого. И наличие парной женской — инфинитивной глагольной — рифмы, ха-

[1] Вступительная статья к собр. соч. А. Кантемира, СПб. 1867, стр. 75, 76.

рактерное для старших русских стихов и отнюдь не нуждавшееся в опоре на польскую женскую рифму, и возникновение цезуры, естественно делившей длинные строки на два полустишия (например: «и нетленные телеса // святых обругали»), и появление относительно однородных по количеству слогов строк (в том числе и 13-сложных: «немецких ратных людей // кованые рати», 1609 г.), и обращение к простейшей строфе — двустишию, — все это закономерно вело к развитию речевого стиха силлабического строя, близкого к польскому.

В этой органической связи силлабического стиха со строем русского языка и лежала основа и его распространения, и его живучести (поскольку он местами сохранялся у нас до конца XVIII века)[1], и его дальнейшего перехода в силлабо-тонику.

---

[1] См. надгробные стихи И. Диаковского 1794 года, «Чтения в ИОИДР», 1899, кн. 2, отд. 5, стр. 12—14.

Глава III

ЦЕРКОВНО-ДИДАКТИЧЕСКИЙ СИЛЛАБИЧЕСКИЙ СТИХ

1

Было бы, однако, ошибкой полагать, что процесс формирования нового типа стиха в XVII веке протекал беспрепятственно и, если так можно выразиться, однолинейно.

Развитие личности протекало в условиях напряженной борьбы с церковно-религиозной традицией, направлявшей эту личность в мир этических норм и религиозных предписаний, противопоставленных ходу жизненного развития. По сути дела тот же процесс воздействия церковно-религиозной культуры можно наблюдать и в области языка и тем самым в области речевого стиха.

Патриархализм, утверждение религиозно-этических норм жизненного поведения, все атрибуты церковной культуры, переплетавшиеся с принципами государственности Московской Руси, естественно вырабатывали и соответствующий тип речи, отвечающей всем этим нормам.

Личность в ее церковной интерпретации обезличивалась; ее мир сводился к узкому кругу религиозных нормативов, а язык в его литературном выражении тем самым ограничивался выспренними и дидактическими интонациями, подкрепленными соответствующей церковно-славянской лексикой.

Параллельно с развитием культуры речевого стиха в XVII веке идет процесс своеобразного подчинения его церковным требованиям — с одной стороны, и преодоления

этих требований — с другой. Глубоко различные идеологии, и тем самым отрицающие друг друга характеры, сталкивались между собой в литературе, отражая основные противоречия общественной жизни. Это же противоречие наложило свой отпечаток и на развитие языка и на развитие стиха, как его специфической формы.

У каждой из борющихся сторон были свои сильные и слабые стороны. Литература направления, которое можно назвать направлением религиозным, обладала культурой обобщения, она умела создавать — в пределах ей доступных, конечно,— типы («Девы», «Купец», «Монах», «Вдова» и др. Симеона Полоцкого — это обобщения). И в этом была ее сила, возможность воздействия на читателя. Но эти обобщения страдали одной существенной слабостью: они обобщали те нормы человеческого поведения, которые церковь хотела внедрить в жизнь, в гораздо большей мере, чем отражали самую эту жизнь. Это были обобщения преимущественно умозрительные.

Этому направлению постепенно начинало противостоять направление, которое можно назвать если не реалистическим еще, то во всяком случае — житейским. Сила его была в том, что оно отражало то, что было в жизни, и главное, то, что в ней зрело, что корнями своими уходило в действительность. Но слабость его была в том, что оно еще не умело обобщать эту действительность, а по сути дела воспроизводило ее, воспроизводило ее не столько даже натуралистически, сколько в чисто бытовом плане, возникая в порядке практического действия, получавшего затем вторичную литературную жизнь, как любовные песни Монса.

Основное противоречие литературной жизни состояло в том, что в ней «безбытному» обобщению противостоял необобщенный бытовизм. Только при условии разрешения этого противоречия и могло начаться развитие новой литературы, точнее: могла возникнуть сама эта литература.

Культура, накопленная церковной литературой, давала ей в руки весьма мощные средства для того, чтобы она могла использовать речевой стих, подчинив его не житейской, а религиозной интонации.

В 1717 году Феофан Прокопович писал из Петербурга своему другу Я. А. Маркевичу: «Лет 15 тому назад были в моде так называемые ораторские приемы (conceptus); церковные кафедры оглашались тогда (увы) чудными хитросплетениями, например, что значит пять букв в имени

Марии? Почему Христос погружается в Иордан стоя, а не лежа и не сидя? Почему в водах великого потопа не погибли рыбы, хотя и не были сохранены в ковчеге Ноевом — и многое тому подобное. И давались на подобные вопросы ответы важные и солидные»[1]. Еще во времена Ломоносова в Заиконоспасской академии изучались подобные же вопросы — как сообщают ангелы друг другу мысли, каково расстояние неба от земли, отчего у женщин не растет борода, росла ли в раю роза без шипов и т. д.[2]. Такой тип мышления, культивировавшийся церковью, естественно рождал и соответствующую лексику и соответствующую интонацию, весьма далеко отстоявшие от реальной живой речи. Особенно отчетливо этот отход от живой речи обнаруживался в церковном пении на примере раздельноречия, хабув и ананеек и вслед за тем многогласия. Раздельноречие состояло в том, что в текст для сохранения мелодии вставляли лишние слоги, благодаря чему речь лишалась всякого смысла: «Для того, чтобы не тронуть, не переставить ни одного звука напева, терпели в церковных песнопениях особый раздельноречный язык — «хомонию», часто совершенно искажавший смысл текста, никому не понятный, изобилующий курьезами не только для нас, но и для современников»[3]. Аналогичное значение имели и мелодические вставки в текст, певшиеся на слоги ай-не-не (ананейки) или хе-бе-ве (хабувы), лишенные всякого смысла. О них, между прочим, упоминает, Тредиаковский в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении Российском»: «... певали у нас в церкви на всенощных пениях псалом 103 так, что по окончании речи, когда напев требовал гагакания до начала другия речи, вместо гагакания оного употребляемы были незнаменательные слова, а именно: ай, ненай, ну, унани»[4]. Пример «великой ананейки» дает Ст. Смоленский: «Слава ти господи Ай-не-не-не-на-и-не-не-не-не-на-ни-ли-не-не-на-й на-й на-ни сотворившему вся»[5]. Еще более резко обнаруживалось это пренебрежение к нормам живой речи в ис-

[1] Цит. по И. Чистовичу, Ф. Прокопович и его время, 1868, стр. 39.

[2] С. Смирнов, История Моск. славянско-латинской академии, М. 1855, стр. 144, 148, 149, 155, 165, 167.

[3] М. Ливанова, указ. соч., стр. 46—47.

[4] В. Тредиаковский, Сочинения, изд. Смирдина, 1849, т. I, стр. 759.

[5] «Памятники древней письменности и искусства», СПб. 1901, CXLV, стр. 96 и 97. («О древнерусских певческих нотациях».)

полнении церковных служб — для скорости — в пять-шесть голосов (многогласие), благодаря чему они опять-таки становились совершенно непонятными: «по скору пение божие... говорят голосов в пять и в шесть, и болши, со всяким небрежением; а православные христиане, иже суть мирски людие... стоят в церкве... с бесстрашием и со всяким небрежением и во время святого пения беседы творят неподобные со смехотворением»[1]. «Один читал, другой в то же время пел, третий говорил ектении и возгласы»[2]. «Священнику,— указывает Л. Рущинский, — вменялось даже в заслуги, если он мог произнесть несколько молитв, не переводя духа, и кто опережал других в этом случае, тот считался лучше. Наоборот — «Господи помилуй» певчие иногда тянули по четверти часа каждое. Адам Клеменс записал, что «священники... для сокращения времени... вдруг читали в несколько приемов: один посланья, другой псалом, третий молитву и т. д.»[3]. Даже в XVIII веке «Духовный регламент» указывал, что «худой и вредный и весьма богопротивный обычай вшел службы церковные и молебны двоегласно и многогласно петь, так что утреня или вечерня на части разобрана, вдруг от многих певчих и чтецов совершаются. Сие сделалось от лености клира и вошло в обычай, и конечно, должно есть перевесть такое богомоление»[4].

Кантемир, писавший в 5-й сатире:

Молитвы, что поп ворчит, спеша сумасбродно,
Сам не знает, что поет, кто что примечает,—

имел для этой характеристики реальные основания, поскольку «при господствовавшем хоровом пении слова растягивались до бессмыслия, с переменою в них ударений, с переменою полугласных букв на гласные, с прибавлением новых гласных»[5].

Все эти примеры важны тем, что показывают тот резкий отрыв от реального языка, который был характерен для церковной культуры. Конечно, в стихотворных произведениях, с нею связанных, не могло быть таких резко выра-

---

[1] Цит. у Т. Ливановой, указ. соч., стр. 291.
[2] Н. Финдейзен, Очерки по истории музыки в России, вып. I, стр. 92.
[3] См. Л. П. Рущинский, указ. соч., стр. 41, 42, 50.
[4] Т. Ливанова, указ. соч., стр. 67.
[5] Н. Финдейзен, Очерки по истории музыки в России, вып. I, стр. 113.

женных примеров нарушения языковых норм, но они предельно ограничивали эти нормы, строя стих преимущественно на религиозно-дидактических интонациях, не допуская в него сколько-нибудь живых интонаций, поскольку были запретны связанные с ними переживания.

Воспринимая создававшуюся речевую стихотворную традицию, церковная литература вводила ее в рамки этого ограничительного, условного, оторванного от живой речи интонирования.

Именно на этой основе происходила в ней в XVII веке разработка силлабического стиха, столь богато представленного у нас в творчестве Симеона Полоцкого, Димитрия Ростовского, Мардария Хоникова, И. Максимовича[1] и других и связанного с воздействием и польской силлабики.

2

Восприятие польской силлабики происходило с такой легкостью потому, что для нее уже была подготовлена почва в тех рифмованных пассажах, которые возникали в прозе. Польский силлабический стих только раньше и быстрее проделал эту эволюцию. Как известно, в Польше силлабический стих первоначально был неравносложным и только после Кохановского (1530—1584) стал равносложным; об этом упоминает и В. Перетц: «Польские силлабические стихи,—говорит он,—выработались из рифмованной прозы»[2]. Силлабический стих в России возник не потому, что его перенесли из Польши, а, наоборот, потому-то его и перенесли из Польши, что в самом русском языке уже сложилась аналогичная ему традиция речевого стиха, первоначально рифмованной прозы. Разномерные ее синтаксические единицы в силу того интонационного уравнивания их, о котором выше говорилось, естественно тяготели к некоторой равномерности, которая и осуществлялась за счет уравнивания количества слогов в строчках. Поэтому в том споре, который возник между А. И. Соболевским и Л. Н. Майковым относительно происхождения русского силлабического стиха, безусловно — как мы помним — был

---

[1] «Богородице дево...» Максимовича насчитывает более 24 000 строк, его же «Алфавит...» более 10000 строк.

[2] В. Перетц, Историко-литературные исследования и материалы, т. 1, стр. 419.

прав Майков, заявивший, что «первые опыты рифмованных стихов явились у нас, так сказать, сами собою, и во всяком случае, не как подражание западнорусским силлабическим стихам с рифмами, да притом явились раньше, чем стали сочинять вирши западно- и южнорусские ученые»[1]. И дело здесь не столько в чисто фактической стороне дела, так как, понятно, что с польской поэзией, а тем более украинской, русские авторы могли быть знакомы и до того, как в Москве появились ученые киевские монахи, сколько в чисто органической необходимости возникновения стиха речевого типа и в естественности его возникновения в эмоционально-окрашенной прозе, не требующей никаких влияний для своего объяснения. Кроме того, весьма знаменателен и тот факт, что строгий силлабический стих не вытеснил более раннего досиллабического стиха, который развивался наряду с ним и по сути дела пережил его в позднейшем раешном стихе.

В связи с этим следует подчеркнуть, что польское влияние в русском силлабическом стихе трактуется несколько преувеличенно. Указывают обычно на то, что наличие в нем женской рифмы и женской цезуры явно говорит о воспроизведении польского стиха, так как в нем — при стабильном ударении на предпоследнем слоге слова — женские окончания необходимы.

Появление их в стихе С. Полоцкого (не говоря о более ранних опытах Г. Смотрицкого и А. Рымши)[2] с этой точки зрения не вытекает из свойств русского языка и свидетельствует о механическом перенесении особенностей польского стиха на русскую почву.

При этом упускается из виду, что парная женская рифма сложилась, как мы видели, в русской рифмованной прозе на основе повторения сходных глагольных окончаний («дружити — мстити») задолго до того, когда возникло знакомство с польской поэзией.

Преувеличено и представление о роли женской цезуры: на 1000 строк у С. Полоцкого приходится всего 42, 6% женских цезур, 33,0% мужских и 24,4% дактилических (близких к мужским). Таким образом, у Симеона Полоцкого мы находим менее половины женских цезур. Это гово-

---

[1] Л. Майков, указ. соч., стр. 445.

[2] См. о них у В. Н. Перетца, Малорусские вирши и песни в записях XVI—XVIII вв., «Известия отд. русск. яз. и слов.», т. IV, 1899.

рит лишний раз об известной самостоятельности его стиха. У М. Хоникова мы находим и мужские рифмы: «осужден—освобожден», «стоят—хотят».

Обращаясь к опыту польской силлабики, русские духовные поэты, с одной стороны, делали шаг вперед в развитии речевого стиха. Он начинал существовать именно как стих, в нем значительно резче была подчеркнута соизмеримость речевых единиц. Он становился уже не спорадически возникавшей и, так сказать, индивидуально мотивированной вспышкой эмоциональности в прозаической речи, а уже типом речи, то есть эмоциональностью уже обобщенной в определенной речевой системе. И здесь житейскому, бытовому противостояло религиозное, обобщенное. Организуя свой стих, как нечто более организованное и совершенное, сравнительно с рифмованной прозой, Симеон Полоцкий поступал, как Прокруст,—он отсекал в нем все, что в него не умещалось, то есть прежде всего элементы живой речи.

А. И. Белецкий в своей работе «Повествовательный элемент в «Вертограде» Сим. Полоцкого» указывает, что произведения, включенные в этот сборник (содержащий около 30 000 стихотворных строк) можно разделить на четыре основных типа: «повествование назидательно-аскетического монашеского характера», затем «повествование назидательно-церковного характера, обращенное непосредственно к мирянам и либо рассказывающее о грозных карах, посылаемых свыше за нарушение церковных установлений и за вторжение в область церковного ведения, либо иллюстрирующие общее милосердие божие к кающимся, случаи испытания праведных, раскаяния грешных и т. д. Это — самый обширный по содержанию отдел»[1]. И, наконец, в «Вертоград» входят повествования исторического и светского типа, близкие друг другу. Но и эти два последние отдела, в известной мере отходящие от церковной тематики и в этом смысле, по мнению А. И. Белецкого, «предвосхищающие путь русской повествовательной литературы», используют светскую тематику главным образом в чисто нравоучительных, дидактических целях. Это обстоятельство требует весьма существенного ограничения только что приведенного положения А. И. Белецкого. Дело ведь не

[1] «Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности акад. А. С. Орлова», изд. АН СССР, 1934, стр. 330.

только в самой реальности материала, а и в отношении к нему. Действительность заставляла уже о себе говорить в конце XVII века, но церковная литература интерпретировала ее как отступление от религиозных нормативов, и это обстоятельство не позволяет резко отграничить светскую тематику «Вертограда» от чисто религиозной; поэтому наблюдения А. И. Белецкого сохраняют свое значение применительно к Полоцкому, но в их распрсстранении на позднейшую повествовательную литературу позволительно сомневаться, поскольку в них не учтено различие идейной оценки входящей в литературу новой тематики. Возьмем в качестве примера одно из стихотворений С. Полоцкого, отнесенных А. И. Белецким к разряду светского повествования.

Мысль злая

Людин обрете змия умерщвленна
Мразом, и на путь во снег изверженна,
Милость сотвори, в недра положил есть.
Иже согревся вскоре ожил есть
Нача ползати, потом уязвил есть
Мужа безумна иже и согрел есть.
Тако и тому обыче бывати,
Кто злые мысли любит согревати,
Ибо по малу ты ся оживляют
И мыслителя смертно убивают[1].

Очевидно, что перед нами образец духовного назидания, хотя в самом тексте и нет непосредственно религиозной темы. Характерны в этом смысле обличительные стихи Полоцкого, например его «Купецтво»:

Чин купецкий без греха едва может быти,
На многи бо я злобы враг обыче лстити;
Изряднее лакомство в купцех обитает,
Еже в многия грехи оны убеждает.
Во-первых, всякий купец усердно желает
Малоценно да купит, драго да продает;
Грех же есть велий драгость велию творити,
Малый прибыток лсть есть без греха строити.
Вторый грех в купцех часто есть лживое слово...—

и так далее — перечисляются еще шесть подобных чисто «мирских» грехов, чтобы затем сделать назидательный вывод уже религиозного характера:

---

[1] Цит. по «Хрестоматии» Ф. Буслаева, М. 1894, стр. 327

О сынове тмы люты! Что сия творите?
Лстяще ближния вашы, сами ся морите.
В тму кромешную за тму будете ввержени,
От света присносущна вечно отлучени!
Отложите дела тмы, во свете ходите,
Да взидете на небо, небесно живите[1].

Здесь нет речи об изображении действительности в сколько-нибудь непосредственном плане. Купеческие свойства сведены в обобщения, грехи перенумерованы, и смысл стихотворения — в религиозно-дидактическом выводе. Такого рода тип отношения к действительности определял самый образ поэта и, следовательно, тип его речи — высокой, учительной, приподнятой над обычной. Поэтому силлабический стих С. Полоцкого, Дим. Ростовского и других уводил от норм обычной речи, противопоставлял ей речь возвышенную и учительную. Образ поэта («лирический герой»), оформляемый в этой речевой системе,— это прежде всего образ носителя высших религиозных ценностей, сообщаемых читателю в плане поучения и наставления. Он индивидуализирован средствами речевого стиха, но эта индивидуализация не реалистична.

Очень ясно эта противоположность языку реальной поэзии в раннем силлабическом стихе выступает в его отношении к переносам.

Отношение к переносам, как мы уже говорили, вообще чрезвычайно отчетливо характеризует всякую стихотворную систему. Перенос, представляющий собой эмоциональную паузу, возникающую в результате своеобразного столкновения между ритмическим и смысловым членением стиха, является чрезвычайно важным речевым выразительным средством, придающим речи самую разнообразную смысловую окраску. Народный музыкально-речевой стих (как это неоднократно отмечалось) не знает переноса, так как он является чисто речевым средством выразительности, которое не имеет значения при музыкально-речевом исполнении.

Не знает переноса и рифмованная проза, но уже по совсем другой причине: в ней каждая строка логически и синтаксически завершена, интонация заканчивается на рифме, это простейшее смысловое построение еще не нуждается в эмоциональной паузе, для передачи оттенков

---

[1] С. Полоцкий, Избранные сочинения, изд. АН СССР, 1953, стр. 7—8.

смысла. Рифмованная проза, если так можно выразиться, еще слишком наивна для того, чтобы в ней могли возникнуть переносы, она прямолинейна в своей логичности и эмоциональности. При этом — слоговая свобода позволяет то стягивать, то растягивать строки в зависимости от их смысловой нагрузки, не нарушая их интонационной цельности.

Не то в равносложном силлабическом стихе. Строка в нем ограничена определенным количеством слогов (11—13); уже это ставит границу перед ее свободным логическим и синтаксическим развертыванием. В силу этого предложение должно уже то и дело захватывать несколько строк, не замыкаясь интонационно в каждой отдельной строке; отсюда и возникает перенос, неожиданная пауза, придающая речи новый оттенок, индивидуализирующая движение этой речи. Именно так и строится стих Кантемира, например, чрезвычайно богато насыщенный переносами. Забегая вперед, укажем, что переносы в стихе Кантемира дают от 16 до 20 и более процентов.

Наоборот — в стихе Симеона Полоцкого мы находим совершенно иную картину. Переносы у него крайне редки, это единичные случаи: на первые 1100 строк 13-сложника в его «Избранных произведениях» приходится всего 29 переносов — 2,6%. Это — чрезвычайно характерная черта стиха; отказываясь от нормального логического построения фразы, С. Полоцкий в то же время уклоняется от ее естественного развертывания в ряде строк и насыщения ее речевыми паузами. Его стих получает в силу этого условное построение, в котором живая речь заменена дидактической монотонией:

> ...Желаяй Христову пастырь стаду быти,
> Должен есть первее себе рассудити,
> Имать ли толико учения в себе
> Еже бы в пастырстей служити потребе.
> Великое бремя есть пастырства дело
> Знаяй не дерзает того взяти смело.
> Аще же невежда того возжелает,
> Не пользу во стаде, но вред содевает.
> Яко неискусный врач не здраво творит,
> Но невежеством си болящия морит.
> Многое искусство тому подобает
> Иже правоверных душ пастырь бывает...
> Зде ти читателю мощно сразумети
> Что пастырем тебе знати и умети:
> И како достоит жити преподобно

В образ православным и богоугодно.
Из сея учися, что должен творити
Иже желаеши пастырь стаду быти.
Аще содержимых зде не леть ти знати
Не во спасение будеши желати...[1]

Здесь живой индивидуальной речи, прорывавшейся в рифмованной прозе, противопоставлена тоже индивидуальная, но условно стилизированная под церковное поучение речь. Достаточно припомнить строение акафистов, например, чтобы уловить, откуда шла эта учительная монотония силлабики XVII века:

Иисусе пречудный, ангелов удивление!
Иисусе пресильный, прародителей избавление!
Иисусе пресладкий, патриархов величание!
Иисусе преславный, царей укрепление!
Иисусе претихий, монахов радосте!
Иисусе премилостивый, пресвитеров сладосте!..
и т. д.;

или:

Радуйся, гласа с небесе от бога отца слышателю;
Радуйся, явления любве отчи к сыну созерцателю.
Радуйся, сына божия избранный крестителю;
Радуйся, воли его святыя исполнителю.
Радуйся, славного служения спасению рода человеческого ревностный рачителю;
Радуйся, великого таинства крещения первый совершителю.
Радуйся, божественныя радости вестниче;
Радуйся, нового завета первый учителю.
Радуйся, великий Иоанне пророче, предтече и крестителю господень[2].

И в том и в другом случае перед нами речь распадается на самостоятельные, замкнутые единицы, и в том и в другом случае характер речи говорит о некоем носителе ее, резко отличающемся от окружающих. Понятно, что в акафисте все это выражено предельно резко, сравнительно с силлабическим стихом. Но принципиально — это проявление однородного отношения к слову. Характерно, что силлабические вирши этого типа весьма часто объединялись и с церковной живописью: они были широко распространены

[1] Цит. по И. Татарскому, Симеон Полоцкий, М. 1886, стр. 144.
[2] Акафист святому Иоанну предтече, Синодальная типография, М. 1914, стр. 26.

в храмовых росписях и в подписях к иконам и гравюрам. Их писали С. Полоцкий и М. Хоников. Таковы, например, стихотворные подписи к гравюрам из голландской библии Пискатора, относящиеся к 1679 году[1].

3

Таким образом, в течение XVII века развитие речевого стиха, процесс его становления и ритмизации протекает под сильным давлением религиозно окрашенной речи, определяющей те условные и монотонные формы, которые он принял в ранней силлабике. Но ход литературного развития, обрисованный нами вначале, все более резко сталкивал освобождающуюся личность с давлением религиозной традиции. Этот процесс обмирщения отчетливо давал себя знать и в области стихотворной культуры.

Прежде всего, развитие письменности делало стих все более доступным. Еще в XVI веке стихотворная культура была настолько редкой, что могла служить мерилом истинной учености. Воспользуемся примером, приводимым В. Перетцем:

«Предупредив читателей, что много есть людей, которые обходят грады и земли с разною целью и что из них не все вкусили «художного ведения книжного», хотя и хвалятся, будто бы все знают, Максим Грек пишет: «Праведно рассудих оставити вам, господам моим, мало строк, описанных мною еллинским способом мудрым, на искушение всякого хвалящегося. Аще некто по моем умертвии будет пришед к вам, иже аще возможет перевести вам строк тех по моему переводу, имите веры ему, добр есть и искусен; аще ли не умеет совершенно перевести по моему переводу, не имите веры ему, хотя и тмами хвалится. И первее вопросити его: коею мерою сложени суть строки ти? и аще речет: иройскою и елегиньскою мерою,— истинен есть. Еще рцыте ему: коликими ногами (то есть стопами) обоя мера совершается? и аще отвечает, глаголя яко иройска убо шестию, а елегияка пятию, ничтоже прочее сумнитеся о нем: предобр есть, примите его с любовию и честию»[2].

---

[1] «Известия XV археологического съезда в г. Новгороде», М. 1911, стр. 99—100.

[2] В. Н. Перетц, Историко-литературные исследования и материалы, т. 1, СПб. 1900, стр. 3—4. См. «Сочинения преподобного Максима Грека», 1911, стр. 190—191.

В начале же XVIII века Феофан Прокопович в уже цитированном выше письме к Маркевичу пишет: «Все начали стихотворствовать до тошноты». Стих входил в культурный обиход эпохи. Важно подчеркнуть развитие таких форм стиха, которые вне письменности вообще были бы немыслимы; азбуковники, акростихи, мезостихи, хроностихи, стихи фигурные, стихи раковидные и т. д.[1] — все это формы стиха, которые рассчитаны прежде всего на зрительное восприятие, вне их графической формы они по существу лишены смысла. Конечно, все эти ухищрения не имеют сколько-нибудь существенного поэтического значения, они в значительной мере были результатом своего рода культурного щегольства, демонстрацией знания тех тонкостей, которые еще недавно были уделом избранных, но в них была и более серьезная сторона. Она состояла в том, что высокая форма силлабического стиха начинала применяться не к высокой тематике, а к простым индивидуальным и житейским заданиям. Акростих выполнял, в частности, чисто практическую функцию, так как предохранял стихотворение от перестановки строк и других ошибок, а главное, обеспечивал принадлежность стихотворения автору (так же, как и мезостих).

*Б*огомудрии разнозрачни свети
*О*бразно зрятся, да учатся дети
*Г*реческих догмат сладость обоняти.
*О*гнем благих дел слабость отгоняти,
*Д*а хранит твердо ума во ограде,
*А*ще что сберет в книжном вертограде.
*Р*уководит сей букварь треязычный
*А*гнцы млады, где глас в школах зычный.
*Т*роицу в бозе знать научающь,
*Р*азум к наукам вольным дерзающь,
*У*бо се пчелски дети облетайте
*Д*обротных наук цветы собирайте[2].

Так, в 1701 году раскрывает свое авторство Федор Поликарпов, издав букварь: «Богодара (то есть Федора) труд». Он же отметил свое участие в исправлении перевода поучения Ефрема Сирина в том же году:

---

[1] См. образцы их, например в сб. «Вирши», «Советский писатель», 1935.

[2] Цит. по Пекарскому, Наука и литература в России при Петре Великом, СПб. 1862, т. II, стр. 49.

Триипостасну в единстве всех богу
Радостным сердцем поем хвалу многу,
Удостоены в книгах богомудрых
Духовна мужа Ефрема слов мудрых
Благо начало, конец свят узрети;
Общесовестно в преводе сидети,
Греческих словес в новоприведенных
Очесем верным, в пользу предложенных—
Духовни, мирсти вольте прочитати,
А труждшымся в сих милость простирати,
Разумом своим приправьте любезно,
Аще, что в деле зрится неполезно[1].

Более сложно зашифровывает свое авторство в изданном в 1696 году букваре Карион Истомин, комбинируя акростих с мезостихом (то есть выделяя буквы, составляющие нужные ему слова, не только в начале строки, но и внутри ее):

*К*о богу юный в молитве прострися,
*А*зу письмене в любви присмотрися:
*Р*азумом прочих научися склада,
*И*сраильского насытишся сада.
О всем разумей добре, всем приветствуй,
*Н*аучением везде многолетствуй.
*И*исус господь *Е*му *Р*абов *О*ных
Возьмет си *МО*льбы *НА*ук все*Х* свободных,
*И*же *С*ия зде *ТО*щне навыкают
*МИ*лости любве всех благ *Н*аучают...[2]

В произведении 1709 года «Псалма новозданна трубою названна» в конце прямо дано указание, где искать имя автора: «Имя ми прозвание, кто хощет узнати, В виршах початкових изволь поискати»[3].

В этих стихотворных подписях перед нами уже житейская, бытовая мотивировка стиха. В конце XVII века быт начинает размывать торжественный строй ранней силлабики; выступающая на передний план человеческая личность начинает приспосабливать для себя те элементы речевого стиха, которые так или иначе, но оформились в течение XVII века. Эта работа шла, так сказать, сверху донизу, от петровских реформ и декретов, хотя бы они и писались, по слову Пушкина, кнутом,— и до невинной

[1] Цит. по Пекарскому, Наука и литература в России при Петре Великом, СПб. 1862, т. II, стр. 51.
[2] Там же, т. I, стр. 172.
[3] «Известия XV археологического съезда в г. Новгороде», М. 1911, стр. 147.

игры ума, приводившей к созданию раковидных стихов (carmen cancrinum, палиндромов, которые можно читать справа налево и слева направо):

Анна ми мати и та ми манна
Анна пита мя, я мати панна,
Анна дар и мне сень мира данна

Лаврентий Величковский[1]

Но эта игра слов имела принципиально весьма важное значение: в ней высказывалось стремление автора к творчеству уже вне основной — религиозно-дидактической — литературной традиции.

Характеризуя этот период, В. Сиповский справедливо писал: «Новая русская жизнь требовала новой идеологии. Начиная с эпохи Петра русская мысль упорно работала над выработкой начал этой новой идеологии: нужно было оправдать земную жизнь, проклятую Московскою Русью, освободить плоть от гнета старинного аскетизма: нужно было возвеличить «человека» — это приниженное средними веками пресмыкающееся возвести в перл создания... освободить «личность» человека, вооружить ее свободой политической и религиозной»[2]. Этот общий процесс, «как солнце в малой капле вод», отражался и в изменениях, которые претерпевала в это время стихотворная культура.

К стиху обращается всякого рода деловая литература (учебники, буквари, календари и т. д.); применение в них стиха придает ему опять-таки принципиально новое звучание, ибо он связывается с бытовым, житейским содержанием.

В Брюсовом календаре (составленном Куприяновым) на 1709 год стихами излагаются сведения о луне:

Егда бо луна под солнце подхождаше,
Тогда же убо свет свой весь помрачаше,
А солнце же бо затмение творяше.
Когда луна солнца ся удаляше,
Тогда убо и себе свет взимаше,
Который нам присно в ночи подаваше.

---

[1] Цит. по Н. Петрову, О словесных науках и литературных занятиях в Киевской духовной академии, «Труды Киевской духовной академии», июль 1866 г., т. II, стр. 323.

[2] В. Сиповский, Из истории самосознания русского общества XVIII в., «Изв. отд. русск. языка и слов. Имп. Акад. наук», т. XVIII, 1913, кн. I, стр. 249—250.

Солнце с луною в противность бываше,
Тогда земля свет солнца заграждаше,
И луна бо тогда ся затмеваше.
Луна к солнцу егда бо ся приближаще,
Тогда же свет свой от часу умаляше,
Зане бо елико земля затемняше[1].

Переводчик «Феатрона» (1708) предлагает читателю в стихах разгадать его имя:

Трудившегося имя хочешь, друже, знати:
Сто осм десят едино число зволь собрати[2].

Стихами излагаются выходные данные книги:

В Чернигове изъявленно
Всесмиренно принесенно,
Архиерея тщанием,
Иоанна изданием.
В типографии иленской
Троецкой Черпеговской.
В року седм сот десятом
Декембрия в числе девятом[3]
и т. д.

Такое же обозначение даты и места издания дано и в букваре Кариона Истомина: «седьм тысяч двусот третьего лета сия служба пета июлия луны в типографии царствующего града Москвы».

Стихами говорится об опечатках, ошибках и исправлениях:

Типографска в книзе сей счислять падения
Не лет: многа узриша зде погрешения
Стоочный Аргос своей не спасе юницы,
Множае погрешит две имущи зеницы.
Что неприятно узришь, молим тя, исправи,
Богом исправлен будеш ты на пути правы.
Падежи зде чтете
Сице исправети,
Перо знаменует,
Лист руководствует.
К числу и страницы
Обретешь зенницы,
Против написанных

[1] Пекарский, Наука и литература, т. II, стр. 307.
[2] То есть Иоанн=10+70+1+50+50 славянскими цифрами, которые обозначались буквами. Пекарский, Наука и литература, т. II, стр. 170.
[3] Там же, стр. 233.

Чти между избранных.
В царствии будешь,
Сам всех бед избудешь.
Вселишися в царство,
Там приемлешь богатство;[1]

или:

Благочестивейшему читателю,
Во писаниях жизни искателю.
Рачу ти, многолетно здрави пребуди!
Известно, читателю, тебе буди,
Яко с неисправной аз писах книги,
Многи неисправы обретох: многи
От незнающих бысть погрешение
Исправа же тому бысть разрешение.
Яко аз арифметической трудник,
Бывах ея доброты ученик[2]
и т. д.

Известно, в какой мере была насыщена стихотворным материалом арифметика Магницкого.

В календаре на 1721 год читаем уже явно юмористическое обращение к читателю:

Мы с польского на русский перелицовали,
Вписавши беспременно, что там начитали:
Правда или неправда, мало ли, довольно ль,
Яко с примусу читали, а не самовольно!..
Же преемне подаем, не сами змышляем,
Что нам есть показана тое вам являем.
Здоровых и счастливых аспектов смотрите.
А нам за труд и за кошт деньги положите.
Хто платит, и злой случай в добрый променяет,
А и ворожбит с голой руки, не вгадает.
Простить — зажартвовали: да сей жарт не шкодит
Хто рад даром нехай сам даром нагородит[3].

Стих получает уже совсем житейскую окраску, попадая в бытовой обиход, включаясь, например, в письма и т. п. В таких случаях он еще более теряет связь с традицией высокого духовного стиха, он становится уже фактом быта, связывается с данной житейской бытовой ситуацией.

Характерны уже те рифмованные присловия, которые встречаются в «Житии протопопа Аввакума»: «Аще бы не были борцы, не бы дана быша венцы». «Коли же кто позволил богу служить, о себе ему не подобает тужить», «Из

---

[1] Пекарский, Наука и литература, т. II, стр. 171.
[2] Там же, т. II, стр. 266. Рукописная математика 1691 г.
[3] Там же, т. I, стр. 474.

моря напился, а крошкою подавился»[1] и др. В 1669 году Лазарь Баранович, просивший Симеона Полоцкого помочь ему в издании его сочинения «Трубы Словес», посылал ему в подарок при письме «майской, а следовательно здоровой, полынной водки» и писал при этом: «Извольте, ваша пречестность, на здоровье кушать, а Труб моих охотно слушать»[2]. Инок Евфимий в статью, направленную против Симеона Полоцкого, вставляет ироническое замечание: «Лживые суть словеса их яко кривая колеса»[3]. Он же обращается к рифмованной речи с яркой бытовой окраской в полемическом «Слове», направленном против того же Симеона: «Камение собрал и на главу твою метал; он сказует — виноват, а за дверьми наготовил на тебя семь лопат. Смирение его волчее, а не овечее... откидают фарисейское возношение и приемлют мытарево смирение»[4].

Автор букварей и акростихов, нами упоминавшийся, Федор Поликарпов, по указанию акад. Пекарского, «любил всюду вставлять рифмованные свои строчки, тому доказательством служат дошедшие до нашего времени деловые его письма»[5].

Многочисленны обращения к рифмованной прозе у Сильвестра Медведева. Он пишет боярину Ромодановскому (1675): «дабы твоему благородию вечно в небе с богом жити, и его присно со Аггелы хвалити, о Христе Иисусе даждь тебе то улучити и мене незабвенно в милости своей отеческой всегда имети». В письме С. Полоцкому (1676) читаем: «те бо веру укрепляют, в печали утешают, любовь восперяют, те благовеинство возбуждают, в печали утешают, усумнение разрешают; те чистое от нечистого отделяют, помощь ко благоделанию содевают, от преступления обета — научают»; в другом письме находим следующее накопление глагольных окончаний: «разбойничают — восставляют — ощущают»; или: «помышляет — увеселяет — умножает — расширяет»[6].

---

[1] Цит. по вступ. ст. Н. К. Гудзия в указ. изд. «Жития», стр. 41.

[2] См. И. Татарский, указ. соч., стр. 160—161.

[3] Там же, стр. 179.

[4] Там же, стр. 181—182.

[5] Пекарский, Разбор книги Чистовича «Феофан Прокопович и его время» в «Тридцать четвертом и последнем присуждении учрежд. Демидовым наград», СПб. 1886.

[6] «Памятники древней письменности и искусства», СПб. 1901, CXIV, стр. 14, 15, 23, 34, и 99.

Архиепископ Феодосий в письмо к царице Екатерине в 1721 году также вводит свои стихи:

И ежели впредь так будет поступать,
То нам нечем будет и начать[1].

Стихи входят даже в такой, казалось бы, не нуждающийся в них жанр, как доносы; тот же Феодосий писал 27 октября 1704 года Петру следующую жалобу:

Христоподражательный царю
Известно тебе творю.
Новагорода Хутыня Монастыря бывший келарь Венедикт
Баранов
Жил в том монастыре годы.
И не радея о обители, собрал себе великие доходы...
...Архиерей наш, узнав о том твоем повелении,
Мне взять его возбраняет
И меня убогого проклинает...по сем как изволишь?[2]

А в доносе Сильвестра Холмского на архиерея Феодосия Яновского говорилось:

«...в шахматы... ненасытно забавлялся, якобы вместо всенощного пения себе вменял, и других к тому побуждал», «...велел послушнику своему Тарасу с колокольни старинные колокола продать, чтоб не мешали ему во всю ночь в шахматы играть»[3].

Любопытны и другие стихотворные вставки в письмах к Петру; боярин Кормчин в письме к царю вставляет следующие строки:

При сем милости вашей поздравляю,
А грамотку скончав, кубок Сенки выпиваю[4].

Аналогично окончание донесения кн. Меншикова Петру: «вашего величества желая в благополучии видить, поздравляя, и подпивая, и ожидая»[5].

Сподвижник Петра Головин настолько увлекся рифмованной речью, что, уйдя на покой, ввел ее в своей деревне в обязательном порядке в доклады старосты, сторожей и др. Вот, например, рапорт выборного (сторожа):

---

[1] И. Чистович, указ. соч., стр. 86.
[2] Там же, стр. 75.
[3] Там же, стр. 706.
[4] «Письма и документы Петра Великого», т. II, стр. 706.
[5] Там же, т. IV, вып. II, стр. 543.

Во всю ночь, государь наш, вокруг вашего боярского
дому ходили.
В колотушки стучали, в трещотки трещали,
В ясак звенели и в доску гремели.
В рожок, сударь, по очереди трубили
И все четверо между собой громко говорили.
Нощные птицы не летали,
Странным голосом не кричали,
Молодых господ не пугали,
И барской замазки не клевали,
На крыше не садились
И на чердаке не возились.

Староста свой рапорт оканчивал так:

Хрестьяне ваши господские богатеют,
Скотина их здоровеет,
Четвероногие животные пасутся,
Домашние птицы несутся,
На земле трясения не слыхали
И небесного явления не видали[1].

Письмо Ягужинского к Антиоху Кантемиру в Лондон с просьбой о покупке удочек изложено стихами:

Мне, государь, пришел слух повсюду,
Что в Лондоне есть хорошие уды,
Которые с принадлежностями вложены в тростях,
Носятся на ремнях и на лентных лопастях;
Таких здесь никак не можно достать,
Чего ради прошу парочку прислать.
Чтоб оными могли рыбу мы ловить,
И тем долгость дней летних с скукой проводить.
Понеже живем в доме летнем над водою
А сей забавы нет ныне с собою[2].

Припомним также стихотворную переписку Антиоха Кантемира с Феофаном Прокоповичем и послание к нему Феофила Кролика.

Все это свидетельствует о том, что с самых различных сторон в литературу входила светская интонация, а это необходимо должно было сказаться и на структуре стихотворной речи.

---

[1] Пекарский, Наука и литература, т. I, стр. 142—143.

[2] См. у Сементковского, Кантемир, его жизнь и лит. деятельность, СПб. 1893, стр. 78.

Глава IV

НАЧАЛО РАЗВИТИЯ НОВОЙ ПОЭЗИИ И СТИХА

1

Рассмотренные в главе III примеры — при всей их непосредственной незначительности — весьма интересны тем, что чрезвычайно убедительно показывают то «размывание» высокой силлабики житейской интонацией, о котором мы выше в общей форме говорили. Тот речевой стих, который явственно намечался в эмоциональной прозе начиная с XV века и на который наложила свою тяжелую руку церковно-дидактическая традиция, в конце XVII века крепнет, получает определенное бытовое наполнение и, если так можно выразиться, личностное звучание. Просьба ли это об удочках, донос ли, полемическая ли острота, или юмористическая концовка, написанная в подпитии и мотивированная тем, что и сам царь «не пеьяница»,—все это вносило в стих совершенно новую интонацию, ибо здесь была речь не противопоставленная быту, а наоборот, шедшая из быта в быт, то есть то, что именно мы и наблюдали, рассматривая письменность более раннего времени. Конец XVII и начало XVIII века — это в истории русского стиха период, когда в нем, так же как и в общелитературном плане, противостоят два основных течения, как бы их ни определять: реакционное и прогрессивное, церковное и житейское, новое и старое, антиреалистическое и реалистическое (в его первичных проявлениях).

Легко заметить, что во второй половине XVII века в ряде произведений ставятся более или менее однородные про-

блемы, отражающие по существу столкновение старого общественного уклада с новыми тенденциями общественного развития. Но разрешаются эти проблемы глубоко различно, и не только по конкретным выводам, которые даются в том или ином произведении, но и по самому методу их разрешения. В самом деле, такие произведения, как «Повесть о Горе-Злосчастии» и повесть о Савве Грудцыне, «Комедия притчи о блудном сыне» С. Полоцкого и др., заставляют нас, прежде всего, ощутить какую-то общую взволнованность их создателей, какие-то однородные общественные конфликты, которые привлекают к себе их творческое внимание. Речь в них идет о различных вариантах одного и того же противоречия — о столкновении с устоями старого быта людей, воодушевленных какими-то новыми стремлениями.

Таков смысл «Повести о Горе-Злосчастии», в которой выступает добрый молодец, не захотевший слушать отца с матерью, а захотевший жить «как ему любо». Таков смысл и повести о Савве Грудцыне, точно так же нарушившем старинные нормы жизни, и «Комедии притчи о блудном сыне». Это единство сюжетных ситуаций подсказывалось, конечно, реальными общественными отношениями. Исторические примеры в достаточной мере общеизвестны, чтобы нам стоило на них останавливаться подробно. Перед нами и чрезвычайно острые ситуации типа бегства за границу в 1660 году сына боярина Ордина-Нащокина или бегства Котошихина в 1664 году. Перед нами — и простейшие бытовые конфликты, связанные с чисто внешним проявлением симпатии к новой культуре, сказывавшимися хотя бы в ношении иноземного платья в подражание чуждым образцам. Князь Кольцов-Масальский в 1675 году был разжалован из стряпчих в жильцы за то, что подстриг себе волосы короче, чем это было принято. В указе царя Алексея Михайловича (6 августа 1675 г.), связанном с этим эпизодом, было сказано, чтобы никто «иноземческих, немецких и иных извычаев не перенимал, волос у себя на голове не подстригал, также и платья и шапок с иноземных образцов не носил и людям своим потому ж носить не велел»[1]. Когда даже боярин Николай Романов, дядя Алексея Михайловича, сшил себе платье иноземного покроя, то обеспокоен-

[1] См. Пекарский, Русские мемуары XVIII в., «Современник», май 1855 г., стр. 111.

ный этим патриарх Никон, радея, как замечает Ключевский[1], о его душевном спасении, выпросил под благовидным предлогом это платье и изрезал на куски. «Старии мужи, — с негодованием замечал писатель эпохи Смуты Авраамий Палицын,— брады своя постригаху, во юноши применяхуся»[2]. Так — и в мелочах и в больших и острых конфликтах — сказывались со все большей силой нараставшие противоречия. Эти противоречия, воплощавшиеся в конкретных литературных сюжетах, разрешались названными выше произведениями в глубоко консервативном духе, опять-таки вытекавшем из реальных общественных воззрений. Принцип «До нас положено: лежи оно так во веки веком!» переходил и в конкретные сюжетные ситуации. И добрый молодец из «Повести о Горе-Злосчастии», и Савва Грудцын[3], и блудный сын — все они терпят крах, все они идут по неправильному жизненному пути; лишь смирившись, вернувшись к устоям, которые они пытались разрушить, они находят покой и спасение.

И вот когда мы рассматриваем конкретное развитие сюжетов этих произведений, то замечаем, что при всей реальности своего содержания они глубоко нереалистичны по типу построения образа. В них мы сталкиваемся с введением в сюжет таких образов, в которые вложено уже инородное действительности содержание. И «Горе-Злосчастие», и бес, соблазняющий Савву Грудцына, и тот же бес, насаждающий плевелы, то есть табак, для того чтобы совратить человечество (в повести о происхождении табака),— все это традиционные образы церковно-религиозного типа, воплощающие в себе и традиционное мироощущение.

Если мы обратимся к ряду других произведений этого же времени, то установим в них то же, по существу реальное, содержание, что и в рассмотренных только что произведениях. Перед нами — в «Повести о Фроле Скобееве», напри-

---

[1] В. О. Ключевский, Очерки и речи. Сборник, П—М. 1913, стр. 383.

[2] «Памятники древнерусской письменности», т. XIII, изд. 3, вып. 1, стр. 488.

[3] Алексей Веселовский справедливо видит в повести о Савве Грудцыне уже усиление элементов новизны (см. его «Западное влияние в новой русской литературе», 4-е изд., М. 1910, стр. 28—29), позволяющих включить эту повесть, несмотря на ее большую — сравнительно с другими — близость к литературной традиции средневековья, в число произведений, улавливающих назревающие новые общественные конфликты.

мер,— налицо ситуация, аналогичная повести о Савве Грудцыне и др.; те же старинные нормы, тот же добрый молодец, их нарушающий, короче — тот же конфликт старого и нового. Но разрешение конфликта совсем иное: здесь уже поведение молодца является известной нормой, тогда как старые традиции трактуются весьма пренебрежительно. Перед нами иное мироощущение — критическое, не связанное традицией. И, главное, само раскрытие конфликта опять-таки принципиально отлично уже от рассмотренных нами. Элементы повествования непосредственно соотносятся с действительностью, в них нет никаких антиреалистических построений, никакого стремления ввести в изложение инородные действительности, выше ее стоящие силы. Произведение стремится показать действительность как она есть, оно — по типу построения образа — реалистично.

Другое дело, что эта реалистичность совершенно эмбриональна, что здесь — лишь самое примитивное проявление реалистических тенденций, но по типу здесь уже нечто совершенно отличное от традиционной литературы. Характерна в этом отношении «Повесть о Фроле Скобееве». Повесть эта отнюдь не одинока по своему мироощущению, по тому духу критицизма и свободомыслия, который в ней сказывается. Характерна та легкость, с которой она относится к религиозным нормам. Фрол Скобеев стоит на грани нарушения этих норм. Он женат на Аннушке без родительского благословения, которого потом добивается обманом. Не случайно мать Аннушки, посылая ей образ, беспокоится о его целости: «а плуту и вору Фролке скажи, чтоб он ево не промотал». В сатирической литературе XVII века находим однородную, но еще более резкую по своему выражению, полемически заостренную, реалистическую в принципе тенденцию. Религиозное осмысление действительности здесь не только отсутствует, но, больше того, дискредитируется. История жены Карпа Сутулова, посрамившей своих духовных отцов, ангелы, укравшие деньги у попа Саввы, сам этот «безумный поп», пародийный тон «Калязинской челобитной» и «Праздника кабацких ярыжек» — все это не только не нуждается в обращении к инородным действительности силам, но, наоборот, высмеивает такое обращение. С особенной отчетливостью эта тенденция сказывается в «Сказании о крестьянском сыне», который ночью совершает кражу у крестьянина, громко произнося тексты из священного писания. Пораженный крестьянин, приняв

его за ангела, остается без имущества; таким образом, обращение к высшим силам, столь характерное для традиционной литературы, здесь дано уже в плане резкой издевательской пародии.

2

Итак, во второй половине XVII века перед нами сталкиваются два литературных течения. Понятно, что мы здесь имеем дело с крайне неразвитым еще литературным процессом, но это по существу ничего не изменяет.

В чем смысл противостояния этих двух течений? В одном — перед нами традиция церковно-религиозного осмысления действительности, воинствующий консерватизм и категорическое отрицание права личности на какие бы то ни было отступления от традиций. В другом — утверждение права личности на разрушение традиций (Фрол Скобеев, Татьяна Сутулова), резкий критицизм, отход от религиозно-церковной трактовки жизни и полемика с этой трактовкой, интерес к действительности. Отсюда в художественном плане вытекает стремление к построению образа из реального жизненного материала, пока еще, конечно, в пределах элементарного воспроизведения бытовых эпизодов, натурализма, стоящего на пути к реализму.

Совершенно очевидно, что перед нами пока лишь первичные проявления этого принципиально нового течения. Но важно именно то, что оно возникает, заявляет о своем праве на существование, полемизирует с существующей жизненной и литературной традицией. Расширение кругозора, новые социальные связи, общение с западноевропейской культурой определяют новые черты личности, способствуют ее освобождению от обветшалой, не отвечающей новым требованиям жизни патриархальной идеологии с ее церковно-религиозной и аскетической трактовкой жизни. Антиклерикализм сатирической литературы — только частная и негативная форма этой идеологической секуляризации. Позитивно она выражалась в новой концепции мира, в освобождении от религиозного его восприятия, в трактовке жизни как она есть, без представления об инородных силах, в ней действующих. Это и создавало предпосылки для реалистического построения образа, то есть для отбора и художественного обобщения фактов, не выходящих за пределы осуществляющихся в жизни закономерностей.

Поскольку сами новые общественные отношения были еще в зародышевом состоянии, постольку и новая человеческая личность, освобождавшаяся от традиций патриархализма, делала лишь свои первые младенческие шаги. Отсюда и новые принципы художественности, новый метод построения образа обнаруживаются, так сказать, алгебраически в гораздо большей мере, чем арифметически. Осуществление этого метода — дело еще в достаточной мере далекого будущего. Но, не зная алгебры литературного процесса, мы не разберемся и в его арифметике.

Итак, первый вывод, который мы можем сделать, состоит в том, что элементы реалистичности обнаруживаются в русской литературе в конце XVII века. Это проявление реалистичности, то есть зарождение реализма в русской литературе, неразрывно связано с ростом индивидуализма, вытекающего из того исторического перелома в общественных отношениях, который в своей начальной форме намечается в России XVII века.

3

Каким же путем идет развитие реалистических тенденций в русской литературе, через какие этапы они проходят, как они конкретизируются в творчестве русских писателей, прежде чем превратиться в определенное художественное направление — реализм — в творчестве Пушкина?

Первая четверть XVIII века — время преобразовательной деятельности Петра — была периодом, когда тенденции общественного развития, которые мы наблюдали в конце XVII века, в достаточной мере конкретизировались, стали ощутительными факторами общественной жизни. Переворот, произведенный Петром, входил в жизнь, его результаты становились уже в свою очередь основой для нормализованных общественных отношений, как афористически выразил это Ключевский: «На смену старого боярства теперь рядом с вельможами табели о рангах становилась знать ткацкого станка и чугуноплавильной печи».

Тем самым оформлялась, приобретала ощутимый облик и новая человеческая личность, характер которой определялся новыми тенденциями общественного развития.

То прогрессивное начало, которое лежало в основе петровских реформ, нашло свое выражение в усилении реа-

листических элементов в литературе. Исторически это осуществлялось еще в плане здорового натурализма как определенной ступени в развитии реализма.

Освобождавшаяся в какой-то мере от домостроевских норм человеческая личность была заинтересована не в отвлеченной религиозной проблематике, а в своих конкретных делах и житейских радостях.

Примечателен тот факт, что Аннушка в «Повести о Фроле Скобееве» выступает не только как пассивная жертва ухищрений Фрола, но и как его соучастница. Она сама организует свое бегство из дома отца. Она придумывает хитрость с каретой, сама посылает сказать об этом Фролу, и свадьба Аннушки — дело столько же ее энергии, сколько и энергии Скобеева. Перед нами уже не знакомая нам по древней литературе богомольная женщина с ее благочестивыми идеалами (Юлиания Лазаревская, например), а новый тип женщины, не предусмотренный Домостроем. Относительное раскрепощение женщины, освобождение любовного чувства — характернейшая черта этого времени. И внимание литературы направлено уже на эти реальные стороны человеческого характера, на то, в чем действительно проявляется человеческая личность в это время. Сожаления князя Щербатова о «повреждении нравов в России» сопровождаются очень реальным описанием этих нравов: «весь двор в такое пришел состояние, что каждый почти имел незакрытую свою любовницу, а жены, не скрываясь ни от мужа, ни от родственников, любовников себе искали»[1]. Эта свобода нравов являлась ответом на ту скованность, которая была уделом женщины в допетровское время, столь ярко описанном Котошихиным, Стрейсом и др. И литературное творчество, стремившееся нарисовать женщину именно с этими ее свойствами, а не ту, которую предписывали религиозные идеалы, вступало тем самым на реалистический путь, то есть опять-таки обнаруживало свою связь с прогрессивными тенденциями эпохи.

Эти черты реалистичности в изображении человека, опиравшиеся на реальные его свойства, на самое действительность, присущи и лирике, и повести, и драме петровского времени.

---

[1] Кн. М. Щербатов, О повреждении нравов в России, М. 1908, стр. 71.

Казалось бы, театр поры Алексея Михайловича, столь искусственно пересаженный на русскую почву, оторванный полностью от традиций народного искусства, должен был принять формы особенно далекие от реальной жизни. Но и в нем тем не менее, так же как и в театре Кунста и в драматургии отечественного производства при Петре, начинает обнаруживаться определенная ущербность религиозно-церковных элементов. Эти элементы приобретают все более формальное значение. Библейские и тому подобные сюжеты получают весьма значительный оттенок условности, поскольку в изображении характера опять-таки начинают обнаруживаться не предписанные, а реальные его черты.

В. Н. Перетц, цитируя монолог персонажа одной из пьес того времени, в которой идет речь об отчаянии разлучаемых любовников («О, престрашный гром на мое утесненное сердце! Без прощения от той уезжать, яже мя связанна держит! О, Евандра, драгоценная душа! Какая печаль сердце мое обоймет!» и т. д.), справедливо указывает: «Несмотря на уродливый перевод... несмотря на неуклюжую передачу необычных для переводчика терминов любовной фразеологии... все же и по приведенным отрывкам можно судить, насколько новы были формы для передачи любовных переживаний в новоявленном литературном жанре. Как ни запутан порою был язык, но мелодраматическое содержание все же улавливалось зрителем, жадно смотревшим на своеобразное для него трактование проблемы любви. Новый мир понятий и переживаний вторгся вместе с первыми же пьесами в терема московской знати»[1].

С другой стороны, эта же тенденция к отражению действительности обнаруживалась в интермедиях, воспроизводивших — в достаточной мере бесхитростно — распространенные бытовые ситуации. Пьяница, купец, развеселая молодка, цыган, гаер и другие персонажи — знаменуют собой появление новых элементов в художественной интерпретации действительности. Сама театральная техника стремилась к максимально натуралистическому воспроизведению действительности, и это опять-таки отвечало нарождающимся принципам художественности.

Наконец, эта же связь с действительностью обнаруживается в драматургии петровского времени в той полити-

---

[1] «Старинный театр в России XVII—XVIII вв.». Сборник статей под редакцией В. Н. Перетца, П. 1923, стр. 52.

ческой проблематике, которая входила в условные формы аллегорической церковной драмы, превращая ее религиозные элементы в чисто служебные, лишая их самостоятельного значения, которое они имели раньше, в XVII веке.

Петр I, насаждая у нас науку и поэзию, по справедливому замечанию Морозова, «имел в виду не отвлеченные, а чисто прозаические цели... от выписного немца Кунста царь требовал триумфальной комедии о взятии Шлиссельбурга, от Московской академии он также требовал служения интересам дня, желая, чтобы сочиняемые в ней действа были, так сказать, лицевыми ведомостями о тех баталиях и викториях, которыми создавалось могущество новой империи. «Комедии» Московской академии... вместе с проповедью служат политической злобе дня»[1]. Мифологические и библейские параллели отражали, еще в примитивной, конечно, форме, явления реальной действительности. Реальность содержания здесь проявлялась, несмотря на крайнюю условность и схематичность драматической формы, как бы предсказывая трагедии классицизма 40—50-х годов.

В пьесе «Торжество мира православного» (1703), например, борьба православия и благочестия с зловерием и злочестием была лишь аллегорической формой изображения борьбы России со Швецией, а вовсе не самостоятельным религиозным осмыслением жизни. Поэтому в этой же пьесе символика православия переплеталась с символикой античной, и Петр выступал в качестве российского Марса, побеждающего шведского льва, точно так же как и в других пьесах Петр изображался в виде Язона, добывающего золотое руно, Персея, освобождающего Андромеду, Геркулеса, побеждающего льва. В той же пьесе «Торжество мира православного», где вначале Петр изображается в качестве апостола, в конце он же в виде Марса едет в Капитолий «на торжественном возе». Еще большую остроту политического содержания находим в пьесе «Свобождение Ливонии и Ингерманландии»[2], уже прямо трактующей о явлениях действительности, минуя религиозную и мифологическую символику. И здесь происходило оформление новых твор-

---

[1] П. Морозов, История русского театра до половины XVIII столетия, СПб. 1889, стр. 309.

[2] Тихонравов, Русские драматические произведения 1672—1725 гг., СПб. 1874, т. II, стр. 345.

ческих тенденций, освобождавшихся от абстрактности и оторванности, от старой литературной традиции.

Само отношение Петра к театру чрезвычайно показательно с точки зрения той реальной связи театра с действительностью, которая ощущалась современниками. Петр, заботившийся об организации театра, как известно, в самый разгар военных действий под Петербургом требовал, чтобы пьесы игрались на русском языке, чтобы Кунст организовал обучение русских театральному делу и, наконец, чтобы театр был общедоступным, народным, воздействующим на широкие массы населения.

Тихонравов справедливо писал об этом: «Успехи нового просвещения выразились и в новом воззрении на драматическое искусство. Петр Великий выдвинул театр из царского дворца на площадь, перенес его с недоступного для большинства «верху» в среду «охотных смотрельщиков», в среду «всякого рода людей»; царская потеха понята была теперь как насущная потребность образованного народа»[1].

Таким образом, разными путями зарождавшаяся русская театральная культура шла в одном творческом направлении, в ней отчетливо обнаруживалось стремление к построению образов из материала реальной действительности.

4

Аналогичный процесс протекает и в лирике начала XVIII века. И это, конечно, вполне понятно, поскольку она отражала новый круг переживаний человека петровского времени, то есть оформляла рост личности. С особенной силой этот рост ощущался в отношении к женщине. «Приятно было женскому полу,— говорит князь Щербатов,— бывшему почти до сего нèвольницами в домах своих, пользоваться всеми удовольствиями общества, украшать себя одеяниями и уборами, умножающими красоты их лица и оказующими их хороший стан; немалое же им удовольствие учинило, что должны прежде видеть, с кем навек должны совокупиться»[2].

---

[1] Тихонравов, Русские драматические произведения 1672—1725 гг., т. II, стр. XXIV.

[2] Кн. М. Щербатов, указ. соч., стр. 21.

В любовной лирике XVIII века перед нами опять-таки налицо реалистические элементы, поскольку и самое лирическое переживание и обстоятельства, его вызвавшие, черпаются писателем из источников самой действительности, а не из религиозных источников, как в стихотворстве церковного типа. В этом существенное отличие этого нового лирического творчества от стихов, например, Симеона Полоцкого, у которого в основе прежде всего соотнесение жизни с религиозными нормами. Таким образом, и само развитие лирического жанра и его конкретное наполнение непосредственно связаны с освобождением индивидуальности и с изменением ее отношения к жизни. Симеон Полоцкий, как мы уже говорили, в ряде случаев подмечает весьма конкретные и характерные особенности действительности, но они не имеют для него самостоятельного значения, а используются для утверждения патриархально-религиозной трактовки жизни. Поскольку для построения образа важен не столько отбор фактов, сколько религиозный характер их обобщения, постольку у Симеона Полоцкого мы не можем установить элементов реалистических. Отсюда и его конкретные образы, дающие изображение действительности, не выходят в конечном счете за пределы религиозной нормативности, как это мы видим, например, в стихотворении «Дева»:

Срам честный лице девы украшает,
    Егда та нечесоже не лепо дерзает.
Знамя же срама того знается оттуду,
    Аще очес не мещет сюду и онуду,
Но смиренно я держит низу ниспущенны,
    Постоянно аки бы к земле пристроенны;
Паки аще язык си держит за зубами,
    А не расширяет ся тщетными словами;
Мало бо подобает девам глаголати,
    Много же к чистым словом уши приклоняти[1].

За этим идеалом женского поведения скрыта религиозная норма, привносимая Полоцким в жизнь, а не норма, выводимая из жизни. Наоборот, в любовных стихах петровского времени перед нами совершенно иное содержание:

Ох, свет мой горький моея младости,
Печально сердце, не имею радости,
Мои успехи в плач ся превратились,
Мои роскоши уже переменились.

---

[1] С. Полоцкий, Избр. соч., 1953, стр. 64.

Тяжкая туга мене сокрушает,
Злая же печаль жизни мя лишает.
Хоть пойду в сады или в винограды,
Не имею в сердце ни малой отрады.
Друг мой сердечный прочь отъезжает,
Меня, бедную, в горе оставляет,
Иже обязан союзом сердечным,
В любви сопряжен, в верности нелестной,
Которой во всем хотел быти верным,
Мне же до смерти никак не отменным.
Ныне от очей моих он сокрылся,
Ах, горе, горе, уже удалился.
Кого, бедная, сердечно любила,
Того несчастьем своим утратила,
Возьму с печали преострые мечи,
Промолвлю в горе такие аз речи:
«Бесчасный той день, во онь же аз рожденна,
Почто на свете тако сотворенна!
За верность мою легко мне умерети,
Вечный слух будет,— ах, об моей смерти.
Пробью на мечи свои бедны перси,
Отчего умру, ты сам, друг мой, веси».

Здесь перед нами совсем иная дева. Она не смиренна, не «держит язык за зубами», а непосредственно выражает свое чувство; перед нами не схематическая фигура, а живая индивидуальность. Не приходится оговаривать сколько-нибудь подробно того обстоятельства, что в поисках новых форм выражения, отвечавших новым чувствам, поэзия этого типа, естественно, обращалась к образцам иностранным, где эти чувства были и более зрелыми и более оформленными.

Но в этом обращении к чуждым образцам была своя органическая логика. Сами-то новые чувства были продуктом исторического развития России и могли заимствовать для себя те или иные формы выражения в польской и немецкой поэзии, потому что находили в них следы развития личности, прошедшей аналогичный этап в более ранний период. Именно поэтому на заре новой русской лирики мы встречаемся с именами иностранцев как ее активных деятелей. В. Монс, Глюк, Паус потому и могли стать в какой-то мере поэтами, отвечавшими запросам русских людей, что им был уже знаком тот новый строй чувств, который в России еще только начал укрепляться.

Литература еще и не оформилась как специфическая и самостоятельная форма общественной деятельности. Писателя еще в точном смысле этого слова нет. Литература

возникает еще в самом быту, отдельные эпизоды которого, словесно оформляясь, закрепляются и, будучи связаны с такими явлениями жизни, которые в той или иной мере типичны сами по себе, приобретают общественную значимость, обобщают то, что испытывалось и переживалось многими. Литературный характер еще только-только отделялся от характера в самой жизни. Это ярче всего обнаруживается в таком жанре, развитие которого именно в петровское время глубоко закономерно и показательно,— в лирике. Пробудившаяся и ощутившая свою самостоятельность человеческая личность стремилась к тому, чтобы утвердить себя, свои переживания и интересы. Если допетровская литература по существу не знала и не могла знать лирики, то начало XVIII века отмечено бурным ее ростом. Естественно, что она направлена главным образом в ту область, в которой новизна общественных отношений была особенно разительной,— в область относительной эмансипации женщины. Отсюда лирика петровского времени — это главным образом любовная лирика. Она по существу рождается в самом быту и из него перерастает в литературу. Блестящий кавалер и сердцеед, придворный и возлюбленный Екатерины I, за близость к которой он и сложил свою голову на эшафоте 16 ноября 1724 года, камер-юнкер Виллим Иванович Монс не был поэтом в нашем смысле слова. Его поэтические опыты имели для него чисто практическое значение. «Монс был немец пылкий и необыкновенно влюбчивый,— говорит его биограф[1].— Он ухаживал разом за несколькими красавицами, успевал везде и свои подвиги держал в строгой тайне». Его любовные письма были необычайно красноречивы: «Сердечное мое сокровище, и ангел, и купидон со стрелами, желаю веселого доброго вечера. Я хотел бы знать: почему ты не прислала мне последнего поцелуя? Если бы я знал, что ты неверна, то я проклял бы тот час, в котором познакомился с тобою. А если ты меня хочешь ненавидеть, то покину жизнь и предам себя горькой смерти... Остаюсь, мой ангел, верный твой слуга по гроб».

И он вводил в свои письма стихи для большей эмоциональности — скорее в бытовом, чем в литературном порядке, выражая те же любовные переживания. Общественный смысл этой любовной тематики был выше ее непосредствен-

---

[1] В. Семевский, Царица Екатерина Алексеевна и Виллим Монс, изд. 2-е, 1884.

ного значения. В ней легче всего было оформиться именно личным переживаниям, она была одним из первых этапов роста человеческой индивидуальности. И не случайно, что Монс — человек западной культуры — острее других уловил и раньше реализовал эти общественные настроения, так как именно эта западная культура, хотя бы и в примитивном ее выражении, делала его человеком, отвечающим новым общественным интересам. Он и стихи свои, как и письма, писал на своеобразном тогдашнем языке (точнее — орфографии), так называемом слободском языке: русскими словами, но немецким шрифтом, то есть на языке немецкой слободы, создавшемся на стыке двух культур:

Ах, что есть свет и в свете все противное,
Не могу жить, не умерти, сердце тоскливое,
Долго ты мучился, нет упокой сердца,
Купидон, вор проклятый, вельми радуется.

В бумагах Монса сохранились стихи, сочиненные от имени женщины. Можно полагать, что они были ему присланы в ответ на его любовные послания, то есть опять-таки были фактом быта, а не фактом литературы. Но и они показательны, так как говорят о нарастании общественных настроений, уже требующих поэтического осмысления. Конечно, и они были крайне примитивны в литературном и языковом отношении.

Не могу жить,
Чтобы милова забыть.
Я мушу верна слыть
И не опечалить!
Не вражество
И не проклятество
Мя с милым разлучит!
Дай боже верна жить.

Все это только еще первые шаги поэтического творчества, отражающего вторжение в жизнь новых элементов.

И потому-то иностранцы оказывались в состоянии их уловить, отвечая по существу тем тенденциям, которые складывались на основе чисто русского национального развития. И не случайно, что, говоря о первых шагах развития рус-

ской поэзии в начале XVIII века, приходится назвать — наряду с В. Монсом — имена пастора Глюка и магистра Пауса, сыгравших определенную роль в развитии русского стиха.

И тот и другой — типичные для петровского времени иностранцы-культуртрегеры. Саксонец пастор Эрнст Глюк (1652—1705) изучил, еще занимаясь в Лифляндии проповеднической деятельностью, русский язык. При взятии Петром в 1703 году Мариенбурга, он был захвачен в плен и затем привезен в Москву. Всего через два месяца после взятия Мариенбурга Глюк был уже директором школы, открытой на Покровке в доме Нарышкина и явившейся первой русской школой на европейский лад, гимназией: в ней изучали географию, языки, арифметику, танцы, конную езду и обучение лошадей, латинскую риторику и т. д.[1]

Иоганн Вернер Паус (1670—1735), также саксонец, магистр философии, сам решил отправиться в Россию. Ситуация типичная для петровского времени: Россия начинает интересовать предприимчивых иноземцев, ибо в ней уже имеется реальная база для их деятельности.

В Москву Паус попал несколько раньше Глюка — в январе 1702 года, но устроился окончательно как раз в школе у Глюка учителем и начал изучать русский язык, овладев им в достаточной мере к 1706 году. Жизнь его в России сложилась неудачно. Заместив умершего в 1705 году Глюка на посту обер-инспектора гимназии, он вскоре пал жертвой интриг других учителей и был смещен. Неудачно для него сложилась позднее работа в Академии наук, и кончил он сумасшествием. Но нас здесь не может интересовать биография этих своеобразных деятелей русского просвещения начала XVIII века. Нам важна их деятельность лишь в области литературы. Весьма поучителен тот факт, что и Глюк и Паус были, как и В. Монс, в какой-то мере первыми лириками в России. Понятно, что их поэтическая деятельность была связана главным образом с переводами (у Глюка по преимуществу текстов религиозного характера), но в области лирики они опять-таки шли по линии любовной тематики, разрешая ее в духе немецкого сентиментального романса. Характерно что и здесь поэзия еще не

[1] См. Пекарский, Наука и литература при Петре Великом, т. 1, стр. 127.

отделилась от быта: любовное послание к Доринде Паус сочинил по просьбе своего знакомого, то есть с чисто практической целью. Но в то же время это не только любовное послание к определенному адресату, но и литературное произведение — выражение характерных для этого времени любовных переживаний.

Как и у Монса, эти стихи еще чрезвычайно тяжелы, язык характеризуется неправильными формами и т. п. В своей записи, отмечающей, какие поэтические вольности («licentia poetica») допустимы в стихах[1], Паус полагал возможным писать «члобек» вместо «человек»; он рифмовал «молитвы» и «титвы» (то есть тетивы), «недуги — ноги», сокращал произношение слов, отбрасывая начальные («далилася» вместо «удалилася»), срединные (мат-ри) и конечные («буд'», вместо «буде») буквы и т. п. Но тем не менее это были опыты литературного стиха:

На мягком мехе и на пухе
Кремни твердые разбиют,
Раздаются часто жемчуги,
Как твердый уксусналиют;
А ты недвижна будешь, чаю,
Хотя и слезный дождь злияю—

обращается он к Доринде:[2]

Доринда, буди милостива,
Не буди мне убийца,
Меня что мучит лесть спесива
Степи уподоблюся,
Не буди лед, но пременися,
С моим огнем же съединися.

Плохо ли, хорошо ли, но в этих стихах, хотя опять-таки в «эмбриональном порядке», уже намечались элементы новой стихотворной культуры: новые темы, новый лирический характер, новый словарь, рифма, наконец и ритм, связанный с ритмическими особенностями немецкого стиха: у Глюка и Пауса мы можем найти отчетливые образцы нового силлабо-тонического стиха — ямба и хорея. В поздравительном стихотворении 1714 года по случаю победы

---

[1] См. В. Н. Перетц, Исслед. и материалы, т. III, стр. 286.
[2] Там же, т. III, Приложения, стр. 137—138.

Петра над шведским флотом при Гангуте Паус пишет несомненно шестистопным ямбом задолго до Тредиаковского и Ломоносова:

Приймите сей триумф в приятной авантажи,
Он сам бо такова недру́га одолел,
Который гром и дым дыхал в галеры наши.
Своих же первее нас на мори имел[1]
и т. д.

Гораздо органичнее, конечно, воспринимала все перемены петровского времени народная лирика, опиравшаяся на опыт народного творчества, и по ней мы легко можем проследить, как вторгались в жизнь новые явления и как заставляли они меняться традиционные творческие формы: меняются герои песни, ее сюжетные ситуации, вторгаются в нее новые понятия, меняется язык. Этот материал подробно рассмотрен в работе Алексея Веселовского «Любовная лирика XVIII века», а также в «Очерках по истории поэтического стиля в России» акад. Перетца. Остановимся на одном лишь примере своеобразного сочетания привычных, традиционных особенностей песенного народного творчества с новыми жизненными явлениями:

Ах, по мосту-мосту, по калинову мосту
Ах, шел тут детинка, удалой молодéц.
Голубой на нем кафтан, фалды машутся,
Грезетовый комзол раздувается,
Миткалинная рубашечка белеется,
Батистовы манишечки трепещутся.
На шейке-то платок, будто аленький цветок,
В кармане-то другой, ост-индский, голубой,
В правой ручке тросточка камы́шевая,
В тросточке ленточка пукетовая,
Он тросточкой подпирается,
Сам пукетовой лентой похваляется[2].

Перед нами тот же самый «лирический герой», который нам уже знаком по стихам Монса; он является общим, стилевым образом этого времени. Это уже отнюдь не печальный блудный сын, никакое горе-злосчастие его не преследует, и он ни в каком случае не станет монахом, как Савва Грудцын.

---

[1] В. Н. Перетц, Исслед. и материалы, т. III, стр. 146.

[2] А. А. Веселовский, Любовная лирика XVIII века, СПб. 1909, стр. 56.

Наоборот, это уже положительная фигура, в которой и одежда и поведение — все знаменует собой усвоение, хотя бы и примитивно понятой, новой культуры. Эта фигура изображается в ряде песен:

У ворот стоит один кавалер и господин,
Не проста чина солдат, можно писарем назвать.
Он чист, душа, речист, говорить,- сердце горазд,
По-немецкому убран, по-французски шит кафтан.
Черну шляпу приподнял и учтиво поздравлял[1].

Соответственно новому герою и его обстановке изменился и язык, насыщенный словами, связанный с новым бытом, с новой культурой. В песнях упоминаются и роброны, и шлафор, и сертук, и карзет с тальянским платьем, и камзол и т. п.[2] Характерно также и большое количество польских оборотов речи. Соответственно с этим и сюжетика песен полна новыми ситуациями:[3] то рассказывается о девице, прогнавшей своего возлюбленного, то, наоборот, о покинутой, которая пишет на обманщика жалобу в сенат, то о майоре, застрелившем возлюбленную из пистолета, то о кадете, поручике и майоре, претендующих на любовь одной девицы, и т. п.

Рассматривая рукописные сборники начала XVIII века, исследователь указывает на то, что «сдавленное, скованное веками запрета чувство выливалось в уродливо преувеличенных выражениях, слагавшихся по чуждым, навеянным извне образцам, находя готовый шаблон и не удовлетворяясь простой скромной фразеологией народной песни»[4]. Это верно лишь отчасти: сами-то настроения эти являлись продуктом определенных и самобытных исторических условий, и обращались они к образцам в поисках именно для них нужных новых средств выражения, постепенно органически их перерабатывая. Потому-то Монс, Паус и другие иноземцы и могли играть известную роль в оформлении новых творческих тенденций эпохи, что они совпадали в какой-то мере с ними в том смысле, что в их произведениях

---

[1] А. А. Веселовский, Любовная лирика XVIII века, СПб. 1909, стр. 58.

[2] О языке песен см. В. Н. Перетц, Очерки по истории поэтического стиля в России, «Журн. мин. нар. прос.», октябрь, 1905 г., стр. 396.

[3] А. А. Веселовский, указ. соч., стр. 61.

[4] В. Н. Перетц, Очерки по истории поэтического стиля в России, стр. 382.

обнаруживался строй чувствований, близких русскому человеку, переходившему на новую ступень культурного развития.

Поэтому в многочисленных образцах любовной лирики XVIII века, сохранившихся в рукописных сборниках, мы видим определенное стилевое единство с опытами Монса, Пауса и других. «Здесь,— пишет акад. Перетц,— полная чаша чувствований возлюбленного, у него сердце горит — уста молчат, любимая особа — звезда, которой он молится; солнце, луна не могут нарушить тьму: она своим появлением ее разгоняет; возлюбленный обращается к звездам, жалуется на великую тоску, тоскливое сердце, на злого купидона, радующегося страданию влюбленных; сердце пробитое, раненое, любовь — обычно несчастная, душа скорбит, слезы и вздохи... Иногда встречаем жалобу на разлуку, грусть по минувшим «забавным часам», просьбу «остаться верной, хотя и вдали», надежду на неизменную любовь — и все это в галантной, манерной форме»[1].

Изменение общественных отношений, развитие культуры, новые формы быта, выдвижение личности, развитие индивидуализма — все это в литературе обнаруживалось в новых характерах, сюжетах, языке, в новых, пока еще очень смутных творческих принципах.

Новое время начинает создавать новые песни. Они еще не зазвучали сколько-нибудь полным голосом, но в них, с одной стороны, чувствуется явный разрыв с традициями прежней жизни, а с другой — намечаются новые принципы литературного творчества.

И повесть, и лирика, и драма петровского времени не выходят за пределы натуралистического воспроизведения действительности. В них нет еще культуры обобщения, необходимой для сколько-нибудь развитого творчества. Принципиальное значение литературы петровского времени в истории русской литературы в том, что она уже наметила выход за пределы религиозно-дидактической литературной традиции. Литературе петровского времени предстояло разрешить и в области стиха то противоречие, которое тормозило литературное развитие: противоречие между культурой религиозного обобщения, оторванного от жизни, и натуралистическим воспроизведением жизни, еще не

---

[1] В. Н. Перетц, Очерки по истории поэтического стиля в России, стр. 378.

поднявшимся до умения обобщать жизненные явления. В области стиха это означало устранение противоречия между высоким силлабическим стихом с его нежизненной, условной, учительной интонацией, и — с другой стороны — стихом чисто бытовым, мотивированным лишь данной индивидуальной ситуацией (утверждением авторства, просьбой, шуткой и т. п.), то есть в конечном счете — натуралистическим.

Понятно, что мы здесь оставляем в стороне вопрос о традиции народного музыкально-речевого стиха, который при всем своем значении, как указывалось, не мог занимать первенствующего места в это время. Речь шла о создании чисто речевого стиха, который мог бы служить средством художественного выражения для формирующейся личности.

Глава V

КАНТЕМИР И РАЗВИТИЕ СИЛЛАБИЧЕСКОГО СТИХА

1

Таким образом, к началу XVIII века уже определились пути развития нового стиха, отвечавшего по своему строению новым задачам, выдвинутым эпохой перед литературой. Эта задача была окончательно решена Ломоносовым. Но первые шаги, необходимые для ее разрешения, были сделаны Кантемиром, с творчества которого и начинается история новой русской литературы. Белинский вполне справедливо определил это значение Кантемира: «Русскую литературу начинают с Ломоносова,— и справедливо. Ломоносов действительно был основателем русской литературы. Как гениальный человек, он дал ей форму и направление, которые она надолго удержала. Каковы были эта форма и это направление — вопрос другой; дело в том, что дать форму и направление целой литературе мог только человек необыкновенный, но, несмотря на общее согласие в том, что русская литература начинается с Ломоносова, все начинают ее историю с Кантемира. Это тоже справедливо... содержание, характер и цель его стихов были уже совсем другие, нежели у его предшественников на стихотворческом поприще. Кантемир начал собою историю светской русской литературы. Вот почему все, справедливо считая Ломоносова отцом русской литературы, в то же время не совсем без основания Кантемиром начинают ее историю... Этот че-

ловек по какому-то счастливому инстинкту первый на Руси свел поэзию с жизнию...»[1]

Понятно, что эта историко-литературная роль Кантемира была подготовлена всей общественной ситуацией, его окружавшей, и уже в достаточной мере определившимися в самой литературе тенденциями. Здесь нельзя не назвать Феофана Прокоповича, в творчестве которого (так же как и в стихе) был уже дан ряд тех элементов, которые и определяют в основном своеобразие творчества Кантемира. На эту близость творчества Феофана Прокоповича и Кантемира указывалось неоднократно, особенно в плане сопоставления их сатирических тенденций.

«Нельзя не заметить, что ирония и сатирическое начало, проглядывающее в проповедях Феофана Прокоповича,— писал Ю. Самарин,— напоминает писателей первых лет Реформации. Они также имели дело с устарелыми понятиями, предрассудками, с невежеством, упорным в отрицании всякого совершенствования, и также смотрели на все это с чувством своего превосходства»[2]. О том же говорил и Пекарский, характеризуя деятельность Феофана: «Часто вместо проповеди выходил у него политический памфлет, а из законодательного памятника — сатира»[3]. Целый ряд параллелей между сатирами Кантемира и «Разговорами» Ф. Прокоповича («Разглагольствование Тектона си есть древо дела с купцом» и «Разговор гражданина с селянином да с певцом или дьячком церковным») проанализирован с достаточной убедительностью Н. Петровым[4]. Аналогичные сопоставления были даны Галаховым[5]. Говоря о «единстве вкусов, содержания и даже формы сочинений Ф. Прокоповича и Кантемира», Н. Петров дает очень яркое сопоставление стихов того и другого на примере перевода седьмой элегии Овидия:

Феофан

Когда плугом по небу бразды водить станут,
А с поверхности земли звезды уж поглянут,
Когда от моря к ключам своим пойдут реки

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. VIII, 1955, стр. 613—614.

[2] Цит. по ст. Пыпина «Феофан и его противники» в «Вестнике Европы», 1869, № 6, стр. 817.

[3] П. П. Пекарский, Наука и литература в России при Петре Великом, т. 1, СПб. 1862, стр. 481.

[4] «Русский Вестник», 1880, май.

[5] «Отечественные записки», 1849, № 11.

И прешедшие вспять к нам возвратятся веки,
Когда Днепр мимо Киева протекать престане,
Когда в жидов обману и лести не стане,
Когда Подол возрасте всех гор высочае —
Тогда разве в нас сребро любовь потеряе.

Кантемир

Когда по небу сохой бразды водить станут,
А с поверхности земли звезды уж проглянут,
Когда будут течь к ключам своим быстрым реки
И возвратятся назад минувшие веки,
Когда в пост чернец одну есть станет вязигу,
Тогда, оставя стакан, примуся за книгу[1].

Все эти положения бесспорно справедливы и в достаточной мере ясно показывают, что Феофан Прокопович в своей поэтической деятельности шел в том же направлении, что и Кантемир. Однако его поэтическая деятельность не была развернута сколько-нибудь полно, и все, что в ней лишь намечалось, было с наибольшей ясностью и полнотой осуществлено в творчестве именно Кантемира. Точно так же и в стихе Кантемира все те новые элементы, о которых мы выше говорили, нашли себе наиболее отчетливое выражение, почему мы и будем их рассматривать именно у Кантемира.

2

Кантемир был, как никто другой, подготовлен к той роли, которую он сыграл в истории русской литературы. Он был представителем уже второго петровского поколения, которому не приходилось стоять перед проблемой выбора между старой и новой культурой, которое уже в отечественной жизненной обстановке могло получить более или менее определенное представление о новой культуре. С детства Кантемир изучает четыре языка — греческий, латынь, итальянский, французский. Английский резидент при русском дворе Кл. Рондо, встретившийся с Кантемиром в 1733 году, отмечает, что Кантемир «говорит по-французски и на нескольких языках»[2]. Аббат Жюбе, приехавший в Россию с весьма важными поручениями, пишет, что Кантемир

[1] Н. Петров, указ. соч. в «Трудах Киевской духовной академии», июль, 1866 г., т. II, стр. 381—395.

[2] «Сб. императорского русского исторического общества», т. 66, 1889, стр. 398.

был «единственный ученый из тогдашних русских вельмож»[1]. Не побывав за границей, Кантемир оказывается в состоянии сразу же стать русским посланником сначала в Лондоне, а потом в Париже, и в том и в другом городе находя себе близких людей среди иностранцев. Не случайно, что после его смерти за границей выходит перевод его сатир вместе с биографией, на которые откликается Монтескье. Впитав настроения передовой части русского общества петровского времени, пройдя западноевропейскую культурную и литературную школу, Кантемир и смог обобщить в своих сатирах то, что до него было рассеяно в отдельных натуралистических творческих вспышках, скорее воспроизводивших бытовые ситуации, чем обобщавших их.

В его творчестве впервые в XVIII веке появляются обобщения (не религиозного порядка) действительности, а не натуралистическое ее воспроизведение. В этом и заключалась прежде всего та роль, которую сыграл Кантемир в истории русской литературы. Другое дело, что его образы представляли собой обобщения самого первичного, самого схематического порядка. Но это уже типы — по своей тенденции, а отнюдь не простые слепки с действительности. Кантемир очень обильно насыщал свои образы реальным материалом — в его Хриссипе узнавали Рагузинского, а Варлам из III сатиры даже по имени совпадал со своим оригиналом — духовником Екатерины I. Епископ Дашков легко мог узнать себя в намеках Кантемира на того, кто «лошади свои раздарил некстати». Т. Глаголева приводит материал, показывающий, что Кантемир при переработке своих сатир заменял уже устаревший по своей злободневности материал более современным[2].

Но этот материал Кантемир подвергал существенной переработке, обобщая его и персонифицируя в определенных образах, которых в его сатирах насчитывается около шестидесяти. В этой галерее образов, обрисованных пока еще крайне схематически, сведенных к какой-либо одной основной черте, можно тем не менее узнать тот «типаж», который в течение всего XVIII века будет разрабатываться в комедиях, баснях и других формах сатиры. Невежда судья, взяточник подьячий, щеголь, мот, скупец, щеголиха,

[1] П. П. Пекарский, Наук и литература, т. 1, стр. 43.
[2] Т. Глаголева, К литературной истории сатир Кантемира, «Изв. отд. русск. яз. и слов. Имп. Акад. наук», т. XVIII, 1913, кн. 2, стр. 163—164.

святоша и ханжа — это образы, столь знакомые нам по целому ряду произведений XVIII века,— были намечены именно Кантемиром. Не следует преувеличивать значение западноевропейских и античных образцов (Ювенала, Горация, Теофраста, Буало, Лябрюйера), влиявших на Кантемира. Нельзя не согласиться в этом отношении с выводом Т. Глаголевой: «Всюду, где сатирик изображал знакомый ему быт, где свои наблюдения он черпал из собственного опыта, он не нуждался в чужой поддержке и давал нечто индивидуальное; отвлечение от реальности, от действительной современной жизни создает у Кантемира неизбежно подражание»[1]. В основе его образов лежал реальный жизненный материал Петровской эпохи, и в то же время они представляли собою известное обобщение тех или иных характерных черт человека своего времени. Портрет Сильвии в VII сатире уже не простое воспроизведение быта (хотя его и относят к княжне Черкасской), а образ, говорящий о тех чертах женского поведения в Петровскую эпоху, которые были связаны с нездоровым восприятием «политесс» Запада нашими «щеголихами»:

Сильвия круглу грудь редко покрывает,
Смешком сладким всякому льстит, очком мигает,
Белится, румянится, мушек с двадцать носит,
Сильвия легко дает, кто что ни попросит,
Бояся досадного в отказе ответа,
Такова и матушка была в ее лета.

Этот образ принципиально отличается от «Девы» С. Полоцкого. Это также обобщение, но построенное на принципиально совершенно ином отношении к материалу. И вместе с тем оно строится совсем иначе, чем любовные стихи. С появлением сатир Кантемира противоречие безбытного обобщения и необобщенного быта разрешалось,— в литературу входили образы обобщенно-бытового (в широком смысле слова) порядка. В принципе это создавало предпосылки для реалистического построения образа, хотя практически — в творчестве самого Кантемира — эта реалистичность выражалась лишь в первичных формах, не более.

Религиозной традиции в творчестве Кантемира противостояла новая и уже определившаяся традиция, на первый план выдвигавшая человеческую личность с ее интересом к проблемам реальной жизни, с определенной программой

---

[1] Т. Глаголева, указ. соч., стр. 160—161.

жизненной деятельности. С. Соловьев справедливо писал об этом времени: «Историк имеет право сказать, что нравы смягчаются, к человеку начинают относиться с большим уважением, и умственные интересы начинают находить более доступа в обществе, которое начинает чувствовать потребность высказаться, вследствие чего являются начатки литературы и попытки обработать, облагородить орудие выражения пробивающейся мысли, язык»[1]. Уже наметившийся в общественной жизни процесс литературной секуляризации, то есть переход от религиозной тематики к светской, именно в творчестве Кантемира оформился с такой очевидной отчетливостью, благодаря которой уже ясным становилось, какой должна быть новая, светская литература. И у Кантемира были, конечно, свои предшественники и в первую очередь Фесфан Прокопович, но решающая роль в этом «скачке» литературного развития выпала именно на его долю. Поэтому-то творчество Кантемира стоит у самых истоков новой русской литературы, и обойти его при ее изучении никак нельзя. Новое начало проявлялось не только в сатирических образах Кантемира, но и главным образом в тех положительных образах, которые он противопоставляет своим сатирическим персонажам. Таков прежде всего образ самого автора, иногда персонифицированный (Филарет, Сатир, введенный лишь во второй редакции), иногда раскрывающийся в авторской речи, в обращениях к музе, к стихам своим и т. д. Таковы же сжатые наброски положительного человеческого поведения, которые даны, например, во II сатире; таков облик судьи:

За красным судить сукном Адамлевы чада,
Иль править достоин тот, кому совесть чиста.
Сердце к сожалению склонно, и речиста
Кого деньга одолеть, ни страх, ни надежда
Не сильны; пред кем, всегда мудрец и невежда,
Богач и нищий с сумой, гнусна бабья рожа
И красного цвет лица, пахарь и вельможа
Равны в суде, и одна правда превосходна;
Кого не могут прельстить в хитростях всеплодна
Ябеда и ея друг дьяк иль подьячий
Чтоб, чрез руки их прошед, слепым не стал зрячий,
Стречись должен, и сам знать и лист и страницу,
Чтоб от нападения сильного вдовицу
Соперника может спасть и сирот спокойну
Уставить жизнь, предписав плутам казнь достойну.

---

[1] С. Соловьев, История России, т. XXII, М. 1872, стр. 264.

Наизусть он знает все естественны пра́ва,
Из нашего высосал весь он сок устава,
Мудры не спускает с рук указы Петровы,
Коими стали мы вдруг народ уж новый,
Не меньше стройный других, не меньше обильный
Завидим врагу, и в нем злобу унять сильный.

В той же сатире Кантемир еще более отчетливо рисует облик положительного героя своего времени:

Презрев покой, снес ли ты сам труды военны?
Разогнал ли пред собой враги устрашенны?
К безопаству общества расширил ли власти
Нашей рубеж? Суд судя, забыл ли ты страсти?
Облегчил ли тяжкия подати народу?
Приложил ли к царскому что ни есть доходу?
Примером, словом твоим ободрены ль люди
Хоть мало очистить злых нравов темны груди?
Иль будс случай, младость в то не допустила,
Есть ли показаться в том впредь воля и сила?
Знаешь ли чисты хранить и совесть и руки?
Бедных жалки ли тебе слезы и докуки?
Не завистлив, ласков, прав, не гневлив, беззлобен,
Веришь ли, что всяк тебе человек подобен?
Изрядно можешь сказать, что ты благороден.

Центральным, основным образом сатир Кантемира и является прежде всего образ повествователя, лирического героя, носителя той иронической и обличающей интонации, которая организует всю повествовательную систему этих сатир. Это образ человека, вобравшего в себя передовые принципы эпохи и во имя их вступающего в борьбу с окружающей его действительностью[1].

Кантемир умер всего тридцати пяти лет. Двенадцать лет он провел за границей, ни разу не побывав в России. И тем не менее он сумел в своем творчестве чрезвычайно полно уловить и отразить дух своей эпохи, со всей ее противоречивостью, с причудливым переплетением элементов старой и новой культуры. Нужно ясно представить себе ту общественную обстановку, в которой формировалось сознание молодого Кантемира. Петр уже обдумывал проект создания Академии наук, а московские богословы читали книгу С. Полоцкого «Венец веры кафолическия», в которой точно сообщалось, какую величину имеет «пространство неба» (35 710 миль, по пять верст в миле), разъяснялось,

[1] Следует полностью отвергнуть попытку Л. Пумпянского отрицать значение Кантемира как просветителя, см. сб. «XVIII век», 1935, стр. 100.

что землетрясения бывают оттого, что внутри земли находятся заключенные в ней духи, и во всех подробностях рассматривалось воскресение мертвых. Так, например, указывалось, что человек воскреснет с кишками, которые будут «не гноем смрадным наполнены, но преизрядными влагами»— предполагалось, что «восстанут» полностью и волосы и ногти, остриженные человеком в течение его жизни. Весьма сложным представлялся вопрос о том, где восстанет ребро Адама: в нем или в Еве[1].

Пафос консерватизма доходил до того, что за сохранение бороды, которую по указу Петра надлежало брить, готовы были не только платить пошлину в сто рублей (лошадь стоила в то время шесть рублей), но и идти буквально на смерть. Димитрию Ростовскому говорили в 1705 году: «Велят нам брады брить, а мы готовы главы наши за брады наши положити, уне нам есть да отсекут наши главы, неже да обреются брады наши», и в то же время русские люди уже изучали точные науки, а Петр собственноручно анатомировал трупы.

В тяжелой борьбе со шведами крепло национальное самосознание. Жизнь давала яркие примеры героики, подвига, чувства высокого национального долга. Примером его может служить хотя бы широко пропагандировавшийся Петром эпизод из войны со шведами, когда пятьдесят русских солдат на пяти лодках под командой сержанта Преображенского полка Михаила Щепотева напали на два шведских корабля, на каждом из которых было по четыре пушки и по сто с лишним солдат. Бой кончился тем, что русские захватили и привели в Выборг один шведский корабль, отогнав другой[2]. На захваченном корабле было двадцать семь сдавшихся шведов и семь уцелевших русских солдат. Этот пример свидетельствует о том исключительном воодушевлении, с которым русская армия под водительством Петра отстаивала независимость своей родины. И вместе с тем Петр устраивал баталии не только со шведами, а и с «Ивашкою Хмельницким», причем с такой энергией, что польский король Август должен был направить Петру весьма своеобразную ноту с просьбой не заставлять его посла пить горячительные напитки. Петр, однако, отклонил эту ноту

---

[1] Л. Н. Майков, Очерки из истории русской литературы, СПб. 1889, стр. 61—62.

[2] «Письма и бумаги Петра Великого», т. IV, вып. 1, стр. 399.

Августа, сославшись на то, что посол «обретается здесь в студеных краях, а чаю и кофе здесь зело мало».

Вряд ли можно было бы найти в русской истории период, в котором так причудливо были бы переплетены трагическое и комическое, глубокое и наивное, старое и новое. Все было перевернуто, и новая культура делала еще только первые шаги. Нужно было обладать далеко недюжинной зоркостью, чтобы увидеть сквозь эту пеструю смесь патриархализма, примитивного щегольства, внешне усвоенной западной культуры, пьянства, бытовой распущенности, хищничества, бесправия то основное, что определяло положительное значение Петровских реформ, и то, что им противодействовало. И нужна была исключительная одаренность, чтобы найти новую литературную форму для передачи этого нового содержания, ибо, как уже говорилось, Кантемиру предшествовали или религиозно-дидактическая традиция, или стихийно-натуралистическое творчество начала века.

3

Для осуществления этой задачи Кантемир пошел по пути, который был подсказан ему Петровской эпохой. В этом отношении историко-литературное значение Кантемира определялось прежде всего тем, что он первый со всей отчетливостью встал на путь секуляризации литературы, вводя в нее современную тему и используя западноевропейский литературный опыт. Кантемир шел по пути обобщения реального процесса русской жизни первой половины XVIII века. В этом направлении Кантемир и создавал круг своих самостоятельных образов и в то же время помогал русским писателям проходить курс первоначального литературного обучения. Он учил русскую литературу искусству обобщения, без которого был невозможен переход от натурализма начала века к классицизму середины века.

Эти обобщения Кантемир создавал прежде всего на основе утверждения в литературе петровского дела, на утверждении тех новых идей, принципов и норм, которые вошли в русскую жизнь в эпоху Петра. Но реакция, наступившая в 30-е годы, угрожала этим принципам. Поэтому-то Кантемир с такой силой выступает против всего того, что им угрожает, и в гораздо меньшей степени занят их утверждением.

Отсюда его основным жанром является сатира. Основной пафос творчества Кантемира в том, что он борется за подлинное просвещение, за подлинную науку и культуру, но борется прежде всего обличая то, что им противостоит. В центре внимания Кантемира — все то, что мешает воплощению положительного начала в русской жизни. И он с большой наблюдательностью и мастерством набрасывает целую серию литературных портретов, остро и лаконично фиксирующих типические черты отрицательных явлений русской жизни. В этом отношении творчество Кантемира бесспорно обнаруживает реалистические элементы; Кантемир собирает материал в реальной действительности и доводит его до обобщения, до выделения в нем типических черт. Другое дело, что он впадает в иную крайность — в схему. Человеческий характер он сводит лишь к одной, хотя бы и типической, черте, в силу чего он получает одностороннюю окраску. По богатству жизненного материала, по глубине идейной его интерпретации творчество Кантемира представляет большой интерес для всех, кто хочет конкретно представить себе условия общественной жизни первой половины XVIII века. В этом отношении Кантемир не только установил отправные точки новой, светской литературной традиции, но и в известной мере осуществил их в своем творчестве. Поэтому-то его творчество до сих пор вызывает живой интерес у читателя, несмотря на двухсотлетнюю давность, ибо оно было непосредственно связано с жизнью. Справедливо сказал Белинский, что «развернуть изредка старика Кантемира и прочесть которую-нибудь из его сатир есть истинное наслаждение»[1].

4

По отношению к стихотворной культуре прошлого смысл деятельности Кантемира состоял в том, что учительной интонации высокой силлабики С. Полоцкого и других он противопоставил интонацию обличительную; образу повествователя, стоявшего над жизнью, он противопоставил образ повествователя, стоящего в самой гуще этой жизни, живущего ее нуждами и интересами. Происходила, как сказали бы мы теперь, смена лирических героев. И вместе

---

[1] В. Г. Белинский, указ. соч., стр. 160.

с тем житейской интонации бытового стиха начала века, еще не подымавшейся над натуралистическим воспроизведением частных случаев жизни, он противопоставил уже обобщенную интонацию, то есть вбиравшую в себя типические черты речи нового человека.

Кантемир в своих сатирах утверждал тем самым и новый тип языка. Это очень отчетливо обнаруживается прежде всего в его лексике. С одной стороны, она в значительной мере освобождена от церковнославянизмов, от религиозной лексической окраски. С другой стороны, она резко отличается от бытовой лексики петровского времени с ее перегруженностью варваризмами и крайней пестротой словаря. «Ситадель, государь, перед гаваном афондоментован», доносил Ф. М. Апраксин Петру в 1702 году[1], и эта лексика была весьма характерна для бытового языка петровского времени, несмотря на неудобства, к которым она приводила.

Воинская часть, командир которой получил распоряжение следовать с бедекен (прикрытием), простояла на месте целые сутки, ожидая прибытия упомянутого «сбедекена», и лишь после полученного разъяснения двинулась наконец в путь[2]. Характерна насыщенность варваризмами писем Б. П. Шереметева — боярина, основы культуры которого были заложены еще в допетровское время (он родился в 1652 году).

Он желает, чтобы «ваша милость был контент» (доволен), пишет о солдатах, которые «инстигуют» (подстрекают), боится, чтобы «впредь не было какой контры», сообщает, что «на все учинил репонс» (ответ), распоряжается «Рожнова деградовать до нижнего градуса» (разжаловать в солдаты), отмечает офицеров, которые «шаржи достойны» (повышения в чинах) и т. д.[3]

Кантемир, отказываясь от «глубокословной славянщизны»,— по выражению Тредиаковского, то есть от старой литературной традиции, в то же время отходил и от излишней европеизации, столь модной в петровское время. И в этом отношении он также намечал тот путь языкового развития, по которому шла литература XVIII века.

---

[1] «Письма и документы Петра Великого», т. II, стр. 372.

[2] См. у Пекарского, История Академии наук, СПб., т. II, стр. 52.

[3] См. «Переписка и бумаги графа Б. П. Шереметева 1704—1722 гг.», СПб. 1879, стр. 41, 48, 59, 290, 398, 413 и др.

Но дело не столько в самой лексике стихов Кантемира, сколько в своеобразии его повествовательной манеры. В свое время уже отмечалось, что сатиры Кантемира для своего времени играли ту же роль, что позднее играло «Горе от ума» Грибоедова,— роль своеобразного резервуара крылатых слов — пословиц и афоризмов. Речь Кантемира насыщена такого рода выражениями, опять-таки, с одной стороны — подымающими ее над языком обыденности, а с другой — не противопоставляющими ее этому языку. Можно составить большой список таких афористических выражений Кантемира:

«ученых, хоть голова полна, пусты руки» — I сат., 170 строка;
«ползать не советую, хоть спеси гнушаюсь» — II, 330;
«ползать повадился, летать не дерзаю» — «Речь Анне», 20;[1]
«беззлобие твое злобных ободряет» — басня II;
«Кто древо, как говорят, не по себе рубит, Тот, большого не достав, малое погубит» — басня III;
«Кто дал, чем жиреет он, того похваляет» — III, 172;
«Не делают чернца одне рясы» — III, 64;
«божба дешевле товару» — III, 31;
«Чист быть должен, кто туды, не побледнев, всходит, Куда зоркие глаза весь народ наводит» — II, 339 — 340;
«Спешу, как вождь на победу, Или как поп с похорон к жирному обеду» — III, 150;
«тот в сей жизни лишь блажен, кто малым доволен» — II, 1;
«Относят к сердцу глаза весть уха скоряе, Пример наставления всякого сильняе» — VII, 151 — 2;
«овцы не прибавит он к отцовскому стаду» — I, 14;
«Дрова метая в огонь, пожар гасить трудно» — V, 308;
«вино должен перевесть, кто пьяных не любит» — V, 314;
«Настижет злодеев казнь, хоть хрома тащится» — V, 370;
«Отродок бо глупости, гордость есть конечно» — V, 389;
«Выжав сок, весь лимон мы обыкли бросати» — V, 470;
«дуется, пока треснет, жаба» — V, 618;
«За пар потерял жаркое» — V, 221;
«добродетель лучшая есть наша украса» — IV, 120;
«Благородными явит одна добродетель» — II, 82; и т. д.

Эти примеры, которые легко можно было умножить и, кроме того, дополнить афоризмами негативными, при-

---

[1] Здесь перед нами предок горьковского афоризма «рожденный ползать — летать не может».

надлежащими отрицательным персонажам («расколы и ереси — науки суть дети»—I, 23; «Пред Егором двух денег Виргилий не стоит»—I,100; «Землю в четверти делить без Эвклида смыслим»—I,77 и др.) опять-таки очень характерны с точки зрения стремления Кантемира найти обобщенную речевую формулу для данного положения или данного персонажа (любопытно сопоставить их с поучениями Сим. Полоцкого: «Богатство, слава, сила, все преходит», «Человек яко трава и яко цвет увядает», «Речки малые реку расширяют», «Мудрии рабы царя прославляют», «Целуйте розгу, бич и жезл лобзайте», «Розга ум острит, память возбуждает», «Великое бремя есть пастырства дело» и др.)[1].

5

Но наиболее отчетливо то новое, что вносил Кантемир в стихотворную культуру, обнаруживается в синтаксическом строе его стиха.

Неестественной, условной строке-фразе церковного речитатива ранней силлабики Кантемир противопоставлял сложное, разработанное предложение, включавшее в себя ряд строк, насыщенное переносами, восходящее по своему строю не столько к бытовому просторечию, сколько к книжной фразе светской литературы. Это было принципиально чрезвычайно важным сдвигом в работе над стихом, ибо окончательно лишало его духовной, религиозной окраски, придавало ему целиком светский характер. Практически это, в частности, выражалось в том изобилии переносов в стихе Кантемира, о котором выше мы уже упоминали. Л. Пумпянский очень ошибался, полагая, что «перенос практиковался Кантемиром... потому, что здесь Кантемир продолжал давнюю силлабическую традицию» (указ. соч., стр. 99). На самом деле перенос в ранней силлабике, как уже говорилось, не был распространен, не превышал 2—3% и в насыщенности стиха Кантемира переносами обнаруживается именно преодоление традиции, утверждение нового типа стиха.

Казалось бы, что перегруженность переносами, отяжеляющая стихи, должна была бы рассматриваться как его недостаток; стихи Кантемира сравнительно со стихами

---

[1] И. Татарский, указ. соч., стр. 144, 248, 255, 316.

С. Полоцкого имеют более затрудненную ритмическую организацию. Но интересен тот факт, что Кантемир, перерабатывая первые пять своих сатир и значительно их улучшая, шел в то же время по линии увеличения числа переносов. Для его переработки характерен следующий пример:

Первая редакция:

Кто горшком с подовыми истер бедно плечи,
Кто извозничал в Москве, кто лил сальны свечи;

Вторая редакция:

Кто глушил нас, «сальные» крича «ясно свечи
Горят», кто с подовыми горшком истер плечи.

В первой редакции переносов не было, во второй — введен перенос строчный и, кроме того,— перенос цезурный.

Усиление синтаксически осложненного строя речи ясно видно при сравнении насыщенности переносами сатир первой и второй редакции (в %):

	Сатиры					
	1	2	3	4	5	Всего в среднем
Первая редакция	8,0	9,3	13,0	13,4	13,5	10,4
Вторая редакция	18,0	24,0	28,8	18,3	22,8	23,0

Такого рода построение стиха было и теоретически осознано. Ф. Прокопович считал, что нужно, чтобы «редко мысль заканчивалась вместе со стихом, но всегда почти переносилась из одного стиха в другой» («De arte poetica», кн. III, гл. 2). «Между достоинствами стиха полагалось, если мысль не заканчивалась одним стихом, не прерывалась им и не иначе заканчивалась, как только после четвертого, седьмого, иногда и восьмого стиха» («De arte poetica», кн. III, гл. 3)[1].

У Феофана Прокоповича также можно найти образцы такого обильного употребления переносов. Такова, например, речь тени Ярополка:

Христос, аще ты еси царь и господь всея
Твари, где суд истинный? Где правды твоея

[1] См. Н. Петров, О словесных науках и литературных занятиях в Киевск. духовн. акад., «Труды Киевск. духовн. акад.», июль, 1866 г., т. II, стр. 320.

Неложное мерило? Убийца во славе
От тебя венчан будет? и тако державе
Твоей угождается? Сродственные крови
Губитель любим тебе? О, суд неистовий![1]

Или:

Но и зде непостоян злый зменник явися
Зменник царю и Марсу; егда бо открыся
После бою страшного, не токмо входити
Во ратный огнь, но ниже издалеча зрети
Не дерзну[2].

Предположение, что на такую структуру стиха могла повлиять традиция, усвоенная Кантемиром и Прокоповичем от античного (латинского) стихосложения, не представляется существенным не только потому, что при такой отсылке все равно не остается объясненным, почему же это именно выразительное средство оказалось столь подходящим для усвоения, сколько по той простой причине, что и Симеон Полоцкий был теснейшим образом связан с той же традицией, а стих его, как мы видели, по существу не знает переносов. Истоки этой синтаксической усложненности опять-таки ведут к тем новым формам языковой культуры, которые были характерны для этого периода. «Пестрота и неорганизованность господствовали в сфере синтаксических форм...— пишет о языке этого времени В. В. Виноградов,—логическое движение было не упорядочено, приемы сочинения и подчинения предложений не были дифференцированы... Потребность стилистической дифференциации и нормализации языковых форм в новой системе русского литературного языка становится все более ощутимой...»[3] В указе Петра I от 1711 года говорилось: «Господа Сенат! Хотя я николи б хотел к Вам писать о такой материи, о которой ныне принужден есть, однако ж понеже так воля божия благоволила и грехи христианские не допустили. Ибо мы в 8-й день сего месяца с турками сошлись и самого того дня, даже до 10 часов полудня в превеликом огне не точию дни, но и ночи были, и правда никогда, как почал служить, в такой дисперации не были, понеже не имели конницы и провианту; однако ж господь бог так наших

---

[1] Цит. по П е к а р с к о м у, Наука и литература, т. 1, стр. 417.
[2] Сб. «Вирши», стр. 170.
[3] В. В и н о г р а д о в, Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв., 1938, стр. 57—62.

людей ободрил, что хотя неприятели вяще 100 000 числом нас превосходили, но однако ж всегда отбиты были, так что принуждены сами закопаться и апрошами яко фортеционами единые только рогатки добывать, и потом, когда оным зело надокучил наш трактамент, а нам выше реченное, то в выше реченный день учинено штильштанд, а потом подались и на совершенный мир, на котором положено все города у турков взятые отдать, а новопостроенные разорить, и так тот смертный пир сим кончился»[1].

Характерно письмо Анны к курфюрсту Саксонскому от 19 октября 1739 года: «Якоже я о дражайшей вашего величества мне дружбе к особливому моему удовольстванию напред сего уже совершенно удостоверена, тако и мне ныне не инако, как и новому обязательству быть может, что ваше величество мне обнадеживании о том своею дружебно-братскою грамотою от 29 сентября и притом засвидетельствованным, благожелательным и склонным участия принятием в дарованном от всевышнего бога моему оружию в сей последней компании у Хотина благословении, толико обязательным образом повторить изволили»[2].

Это отнюдь не единичные примеры. Петр I писал в 1710 году Б. Шереметеву: «Что же принадлежит о Фризе, и будто обещание ему быть генерал-майором, полк добыть Московский, о чем я ему ни чрез кого сего не обещал, в чем изволь накрепко розыскать, который бездельник ему именем моим лгал, или сам, затем, ибо мне сие зело печально, что такие плуты дерзают так лгать на нас»[3].

Следует иметь в виду, что затрудненность и вычурность речи вообще в то время рассматривались как достоинство стиля. «Целию преподавания,— говорит С. Соловьев,— было заставить ученика выражаться как можно высокопарнее, вычурнее, как можно более разниться в своей речи от речи простой, разговорной. Вот обращик реторического упражнения в описываемое время. Предмет сочинения: цари мудрые и воинственные одинаково знамениты: «Еще доселе Фемида на своих ложных весех сей необъяви правды, яко кровавой Беллоны или премудрыя Паллады славнейшие суть дела и вящие у мира приобретают ли славы,

[1] В. Виноградов, указ. соч., стр. 69.

[2] См. М. В. Ломоносов, Собр. соч., изд. Акад. наук, т. I, 1891, стр. 94.

[3] «Переписка и бумаги графа Б. П. Шереметева 1704—1722 гг.», СПб. 1879, стр. 196.

и во правду яко где либо Марс язвоносным своим поорет железом, где либо мужественная Беллона изобильную воинства своего кровь истощит, всегда тамо, аще бо бы были и Алпейские камения, неувядаемые победителей процветут лавры»[1].

На этом синтаксическом фоне стихи Кантемира не представляют собой какого-либо исключительного явления:

Стенон, когда в беседе врет, что в ум ни вспало,
Ни мал час покой дая языку болтливу.
Слыша его, колесо мельницы шумливу
Воду двигать мнитися в звучные обраты.

Сат. IV

Или:

Да, где все то мне списать, что он в стол наскажет!
Не столько зерн, что в снопах мужик в день навяжет,
Не столько купец божбы учинит в продаже
Товаров чрез целый год, и не столько в краже
Раз пойман, давши судье целовальник плату,
Очистит себя и всю казенну утрату.

Сат. III

Усложненность синтаксического строя стихов Кантемира отражала опять-таки новые складывавшиеся в жизни формы языкового общения, характерные для светской книжной культуры его времени. В основе его лежала еще не живая речь, а речь книжная. Стих Кантемира строится преимущественно как письмо, как послание. Отсюда — характерная для него книжная интеллектуалистическая интонация.

Стих Кантемира в силу своей синтаксической осложненности и запутанности звучит очень тяжело, в нем зачастую встречаются несогласованные построения, крайне резкие инверсии и пр., например: «если по в законе искусных мнению» (вместо «по мнению искусных в законе»), или: «те, что стенах твоей на пространной салы видишь надписи» (вместо «те надписи, что видишь на стенах твоей залы»), или: «жалки спорят проход похороны сильным извощикам» (то есть «похоронная процессия спорит о проходе с извозчиком, загораживающим проход»), и т. д.

Для Кантемира такая структура речи была опять-таки противопоставлением предшествовавшей церковной культуре стиха. Стихи Полоцкого читаются легче стихов Канте-

---

[1] С. Соловьев, История России, т. XXII, стр. 276.

мира, хотя они в гораздо большей мере устарели по своей лексике. Но Кантемир стремился к трудности стиха, ибо она отражала новый тип речи и бытового просторечия и — главным образом — книжной речи образованного человека петровского времени. И в этом отношении Кантемир делал чрезвычайно важный шаг вперед, так как создавал известное соответствие между изображаемым характером и типом его речи — от просторечия румяного и рыгающего Луки до возвышенной речи Филарета из II сатиры.

В тех случаях, когда Кантемир не стремился к речевой индивидуализации образа, у него можно встретить значительно более простые построения, близкие по ритму к силлабо-тоническому хорею:

Почитаю здесь закон, повинуясь прáвам,
Впрочем волен я живу по своим уставам...
Тленность века моего ныне познаваю,
Не желаю, не боюсь, смерти ожидаю[1].

После той ломки религиозно-дидактического стиха, которую произвел Кантемир, и становилась возможной реформа Ломоносова, опиравшаяся на живую речь и упорядочивающая именно синтаксическую организацию стиха.

6

Образ поэта у Кантемира — это еще образ книжника, обличающего жизнь со стороны, а не образ участника, непосредственно переживающего то, с чем он сталкивается.

Видел ли искусного когда рудомета,
В жирном теле кровь пущать больному в отраду?
Руку сего обвязав, долго, часто, сряду
Напружену щупает жилу сверху, сбоку
И, сталь впустив, смотрит, чтоб не весьма глубоку
Ни узку, ни широку распороть в ней рану
Чтоб не проткнуть, чтоб под ней не нанесть изъяну
Того осторожности точно подражаю,
И когда стихи пишу, мню, что кровь пущаю.
Кончив дело, надолго тетрадь в ящик спрячу,
Пилю и чищу потом, и хотя истрачу
Большу часть прежних трудов, новых не жалею;
Со всем тех своих стихов я казать не смею.

Сат. VIII

[1] А. Кантемир, Сочинения, 1868, т. II, стр. 95—96.

Он шел по линии отбора и известной типизации тех языковых особенностей, которые присущи были новому человеку петровского времени. Этот отбор был мотивирован прежде всего образом повествователя (образы отдельных персонажей, представляющих собой, как указывалось выше, лишь простейшие схемы характеров, естественно не требовали развернутой речевой характеристики, хотя первичные элементы ее у Кантемира и намечались). Поскольку образ повествователя, вбиравший в себя прогрессивные черты человека петровского времени, противостоял системе образов консервативной литературы, постольку в его речевом раскрытии Кантемир стремился к средствам, принципиально отличным от высокой силлабики, подымая его в то же время над обыденной речью.

В этом смысле Кантемир закладывал основы нового типа стиха—стиха, основанного на чисто речевых средствах выразительности. В его творчестве закончился процесс накопления тех элементов, которые должны были лечь в основу этого нового типа стиха, завершив процесс, шедший в течение XVI—XVII веков.

Те новые черты, которые характеризуют стих Кантемира, не могли, конечно, не отразиться и на его ритмической структуре. Анализ ритмики Кантемира осложнен, естественно, теми трудностями, которые возникают перед исследователем в связи с тем, что в его стихах все время приходится иметь дело с иной системой акцентирования слов, сравнительно с более поздним временем, осложненной вдобавок гораздо более свободным отношением к ударению, чем впоследствии (что вообще характерно для всей поэзии XVIII века; Державина не затрудняет, например, рифмовать «серна́» и «она́», или для размера писать Люцфер вместо Люцифер, янчар вместо янычар и т. п.).

Достаточно ознакомиться с рифмами Кантемира, чтобы убедиться или в иной вообще расстановке им ударений, или в чрезвычайно свободном обращении его с этими ударениями:

«о́тец—ко́нец», «ско́том—по́том»,
«ревно́сти—зло́сти», «хижи́на—еди́ный»,
«связа́нно—непостоя́нно», «ве́нцем—со́лнцем»,
«утруди́ла—насыти́ла», «зо́ре—вско́ре»,
«гордо́сти—зло́сти», «звезда́ми—молния́ми»,
«зло́го—само́го», «многомо́щны—беспомо́щны»
«ви́дит—си́дит», «про́йдет—до́йдет»,

«вéздe—éзде», «рáну—отчая́нну»,
«тéбе—сéбе», «довóды—гóды»,
«óтца—твóрца», «твáри—зáри»,
«глýхий—дýхи», «мýжа—ýжа»,
«не малóе—благóе», «преóстрый—непрóстый»,
«прáва—слáва», «сви́хнет—спи́хнет» и т. д.

Это, конечно, не только свойство Кантемира: в те годы рифмовали «кавалера» и «севéра», «государа — цара», «сия — Мария» и т. п. Во многих случаях, конечно, здесь действовала «нужда меры», на которую столь часто ссылается Кантемир[1], а до него — Симеон Полоцкий[2].

Он меняет «и» на «й» («Добродетели йзменил»), пишет «счернеть» вместо «почернеть», «част» вместо «часто», «свого» вместо «своего» и т. п., ссылаясь на то, что «можно извинить сей недостаток, который приключился затем, чтобы силу слов не потерять»[3].

Характерно, что позднее мы находим у Ломоносова ряд примеров, свидетельствующих о нарушении обычной расстановки ударений, по всей вероятности также «за нуждою меры». Это подтверждается пометками Тредиаковского на «Риторике» Ломоносова. Он отмечал такие случаи. Это говорит о том, что современник Ломоносова видел здесь отступление от обычной нормы.

---

[1] См., напр., у него в указ. соч., т. I, стр. 345, 358, 364, 385, 396, 421, 489, 495, 543, 558.

[2] «Идеже некая речения отяшася, та за нужду, яко не вместишися в стихи мерою» и далее:

Толк слова менит, множит, уменшает,
Подобне в рифмах нужда содевает...
Светлости ради ли за нужду меры:
Толк отверзает сих сокровищ двери.

(С. Полоцкий, Избр. произв., М. 1953, стр. 214—216.)

Характерно, однако, что А. И. Соболевский рассматривал рифмы церковнославянских стихотворений IX—X вв. как основу для изучения ударений и отмечал следующие ударения: рáба, тèбе, èго, сътвòри, зѐло, божьстве, векòм, грѐхы, дýше, дыхани́я, оружи́е, кòпие, весели́ем, зиждитѐлю, людѐм, заповедѐм, рыдани́е, свòе, учитѐлю и др. (А. С. Соболевский, Церковнославянские стихотворения IX—X веков и их значение для изучения церковнославянского языка, «Труды одиннадцатого археологического съезда в Киеве», 1899, т. II, стр. 30—32).

[3] А. Кантемир, указ. соч., стр. 98, 129, 137, 270, 484.

Тредиаковский возражает против такого размещения Ломоносовым ударений, как: плоти́ (вм. пло́ти), злобу́, змие́в, быстро́, лежа́ (вм. ле́жа), к другу́, броси́лся[1]. Во всех этих случаях очевидно, что Ломоносов исходил из учета ритмического строения строки. Такое свободное обращение с ударениями в стихе в еще большей мере присуще и Кантемиру и — ранее — С. Полоцкому, в силу чего их стихи имели несомненно значительно более ритмически организованный характер, чем это нам сейчас представляется.

В ряде случаев Кантемир, весьма тщательно оговаривающий в примечаниях всякого рода поэтические вольности, отмечает и те или иные неправильности в рифмах. Так, указывает он на то, что вместо «богиня» поставил «богина» — «за нужду рифмы», замечает, что вместо «польги» — «лучше бы написать «пользы», да нужда рифмы убедила», отмечает неточность созвучия «палати — солдаты»[2] и т. д. Но приведенные выше случаи переакцентовки слов Кантемир не оговаривает. Это тем более следует отметить, что в «Письме Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» он пишет: «Совсем не хвалю преложение силы с одного слога на другой, так чтоб вместо глава писать гла́ва, вместо закон писать за̀кон и проч.»[3]. Следовательно, в этих рифмах он не видел «преложения силы».

Отсюда вытекает вполне закономерное предположение о том, что и внутри стиха у Кантемира расстановка ударений отличалась от той, из которой исходит сейчас современный читатель, столь остро ощущающий тяжеловесность ритма кантемировского стиха. Если бы мы лермонтовскую строку «гремит музы́ка боевая» читали с привычным для нас ударением: «му́зыка»,— то и эта строка показалась бы нам неправильной. Стих Кантемира, с этой точки зрения, вероятно значительно ритмичнее, чем кажется это нам сейчас. Недаром он сам был так уверен в этом, что даже отказался от рифмы в переводах Горация и Анакреона: «Я чаю, что можно стихам быть красивыми и без рифмы». И если Анакреона он переводил без рифм, ссылаясь на то, что хотел «ближе оригинали (подлинника) держаться»[4], то в преди-

---

[1] М. В. Ломоносов, Сочинения, т. III, СПб. 1895, стр. 432, 442, 444, 468, 554, 561.

[2] А. Кантемир, указ соч., стр. 319, 51, 270.

[3] Там же, т. II, стр. 6.

[4] Там же, стр. 341—342.

словии к переводам из Горация он писал, что стихи без рифм имеют «некий приятный звон»[1].

Итак, расхождение нашей интерпретации ритмики Кантемира с ее первоначальным звучанием вполне возможно, но все же основные ее очертания не изменяются по существу и в случае таких расхождений[2].

---

[1] А. Кантемир, указ. соч., т. I, стр. 385.

[2] Этим обстоятельством, очевидно, объясняются сомнения С. М. Бонди, высказанные им по поводу характеристики развития женской цезуры в силлабическом стихе, данной в моей книге «Проблемы стиховедения». С. М. Бонди указал, что его подсчеты не совпадают с данными в этой книге, которые в силу этого ему «представляются основанными на недоразумении» (вступ. статья к «Стихотворениям Тредиаковского», «Советский писатель», 1935, стр. 94). С. М. Бонди, к сожалению, нигде не опубликовал свои подсчеты, и характер недоразумения, о котором он говорит, остается неясным. Между тем, как было выше указано, само чтение стихов этого времени во многих случаях получает относительно субъективный характер.

С. М. Бонди приводит, например (там же, стр. 93), строку: «Что за печаль повсюду слышится ужасно» — как образец «ямбического строения», что на первый взгляд и верно, так как в ней ударения падают на 4, 6, 8 и 12 слоги. Однако на самом деле в стихе этого типа имеется после седьмого слога, как известно, сильная постоянная цезура, после которой второе полустишие, если в нем ударение падает на первый слог, имеет хореический характер: «слышится ужасно» (′◡ ◡ ◡′◡), ударения на 1 и 5 слоге. Сам Тредиаковский, перерабатывая это стихотворение из силлабического в силлабо-тоническое, написал его хореем и сохранил в нем не меняя второе полустишие: «Что то за печаль слышится ужасно» (т. I, стр. 570). Таким образом, даже сравнительно простой случай — определение цезуры — может привести к недоразумениям. А определение места ударения в строке может привести к более сложным затруднениям. Строку Кантемира: «Пред Егором двух денег не стоит» — мы можем записать и как стих с женской цезурой (придав ему анапестический характер): (◡ ◡′◡ ◡′◡ ◡′◡ ◡′◡) и как стих с мужской цезурой (хореического строя): (◡◡′◡ ◡◡′◡′◡◡′◡), читая «дене́г» (что ближе к произношению Кантемира). Тредиаковский писал: «Поныне ударениям нашим... правилом есть токмо одно обыкновение. По сему общему употреблению часто в некоторых словах слоги двояко ударяются, например: *жесто́ко* и *жѐстоко*. Таких двойных ударений премного, а в сем случае должен писатель означать всегда силою тот слог, который он ударил, но в стихах сия должность есть необходима» (т. I, стр. 127). Как видим, сомнения С. М. Бонди мало обоснованны, хотя и повлияли на К. Тарановски, справедливо, впрочем, заметившего, что на отношение Кантемира к женской цезуре мог повлиять Тредиаковский (указ. соч., стр. 52).

7

Выше мы уже показали, что то необходимое коллективное начало (в смысле исполнения и восприятия), которое лежало в основе напевного стиха, та непосредственная связь исполнителя и слушателя, то устное исполнение, которое прежде всего характерно для напевного стиха (не говоря уже о хоровом исполнении), в условиях городской культуры не находили достаточных возможностей для своего осуществления. Но дело было не только в этом. Сами эстетические позиции дворянской литературы определяли враждебное отношение к искусству народа.

Неприемлемость народного стиха, как выразительной системы для нового литературного стиля, очень отчетливо осознавалась. На это не раз указывали исследователи. «Восхищаться народными песнями, которых в то время было еще гораздо больше, так называемое образованное общество считало неприличным»[1],—писал историк Академии наук А. Куник. «Первые писатели после Петровской эпохи чуждались народной поэзии... книжник последних времен московского царства пренебрежительно смотрел на народную поэзию с высоты своей школьной учености»,— говорил С. Булич;[2] указывая на то, что в «песенниках» XVIII века почти не встречаются былины, Н. Трубицын замечает: «Былина исчезла из обихода общества, она снова стала известной после этнографических разысканий и уже в качестве материала для эстетического или научного интереса, а не как предмет обихода»[3]. Воспользуемся примерами, собранными Н. Трубицыным: «Сумароков («Эпистола») считает бездарным того стихотворца, который «склады немножко науча» может писать «Бову, Петра — златы ключи»; Болотов называет народные песни (об Илье Муромце, кн. Владимире)— «подлыми, без всякого складу и ладу»; Чулков оправдывается в «Известии» к своим «Русским сказкам» (1780), что в них «содержатся отчасти повествования, которые рассказываются в каждой харчевне»; когда в 1777 году ставилась опера из простонародного быта,

---

[1] А. Куник, Сборник материалов для истории Академии наук в XVIII веке, СПб. 1865, стр. XV.

[2] Н. Булич, Сумароков и современная ему критика, СПб 1854, стр. 99.

[3] Н. Трубицын, О народной поэзии в общественном и литературном обиходе, стр. 80.

актеры «не прежде оную роль играть решились, как попрося у публики позволения сделанным особливо на сей случай разговором»; любопытно указание Вигеля в его воспоминаниях на то, что светские люди в Петербурге в конце XVIII века не посещали русского театра, ибо было бы стыдно, если бы их увидели в русском театре; Тредиаковский в «Мнении о начале поэзии и стихов вообще», приводя народные стихи, вынужден был оговориться: «Прошу читателей не зазрить меня и извинить, что сообщаю здесь несколько отрывченков от наших подлых, но коренных стихов; делаю я сие токмо в показание примера»; аналогичным образом отзывался о народных стихах Кантемир в примечании к переводу Горация: «Не трудно судить, каковой грубости были те стихи, которые голое движение природы производило в мужиках, всякого искусства лишенных без предыдущего размышления: ... мы ... много таких стихов имеем, которые суть вымысел простолюдного нашего народа»; и далее, говоря об Atellan'ах, он замечает: «оные стихи дали начало комедии, которая груба и гнусна была, каковы суть деревенские наши игрищи»[1].

Отрыв от традиции народного стиха—существенная черта литературы начала XVIII века. Выше мы видели, как относительно однородные явления находили различное отражение в народном творчестве и в литературном плане. Высший класс предпочитал обращаться за выражением своих чувств к Монсу и Паусу. Это накладывало отпечаток и на многие стороны нового стиха. Но ритмика его не могла не строиться иначе, чем ритмика напевного народного стиха, хотя общая основа — тоничность — сохранялась.

Основным в определении ритма силлабического стиха является обычно указание на то, что это — стих «слогочислительный», что единицы его соизмеримы прежде всего по числу слогов. Правда, еще Н. Остолопов указывал на то, что «слух наш нескоро мог бы догадаться, что это стихи, ежели бы не рифма ему о том напоминала: рифма и пресечение составляют всю складность подобных стихов, а что они один другому числом слогов равны, то сие нисколько не делает их равномерными для слуха»[2].

Если, однако, принять во внимание, что рифма для силлабического стиха вовсе не обязательна и, например

---

[1] Н. Трубицын, указ. соч., стр. 86.

[2] Н. Остолопов, Словарь древней и новой поэзии, СПб., часть III, стр. 219.

у Кантемира, мы встречаем свыше трех тысяч стихов (переводы Горация и Анакреона) без рифмы, что наличие в силлабике (особенно в ранней) переходящей цезуры — то мужской, то женской, то дактилической — значительно ослабляло ее тоничность и что, наконец, не только в ранней, но и в поздней силлабике (например, в интерлюдиях) равное количество слогов в каждом стихе встречается далеко не всегда (что было и в польском силлабическом стихе до Я. Кохановского), то приведенные выше определения, очевидно, недостаточны. Сразу же следует подчеркнуть, что сами понятия цезуры и рифмы, выдвигаемые в этих определениях на первый план, всегда связаны с ударением, то есть по существу являются факторами не столько чисто силлабического, сколько тонического ритма.

Наконец, и не анализируя еще детально строение силлабического стиха, мы найдем ряд указаний на его тоническую структуру и в отдельных его приемах и в высказываниях авторов, близко по времени стоявших к силлабическому стиху и не утративших еще живого его ощущения.

Так, Карамзин говорил: «В стихах Кантемировых нет еще истинной меры, долгие и краткие слоги смешаны без разбора, но есть гармония». Жуковский отмечал, что «сатиры Кантемира чрезвычайно приятны» (для слуха). Батюшков в «Вечере у Кантемира» изображает его читающим свои стихи и ударяющим в такт рукой[1]. Эти свидетельства, которые могли бы быть и умножены, ценны как раз тем, что исходят от людей, для которых стих Кантемира был еще живым, и ритм его, следовательно, воспринимался ими непосредственно (до известной, конечно, степени). У того же Кантемира можно найти следы такого же отношения к силлабическому стиху — так, в предисловии к переводу Горация, оправдывая отказ от рифмы, он говорит: «Ведаю, что такие стихи иным стихами за тем недостатком рифмы не покажутся, но ежели они изволят прилежно примеча́ть, найдут в них некое мерное согласие и некий приятный звон, который, надеюся, докажет, что в сочинении стихов наших можно и без рифмы обойтися»; то же он говорил и при переводе Анакреона. Наконец, самое отсутствие рифмы, столь важной в ритмическом движении, обильные переносы (их у Кантемира до 23%), что говорит об устойчивости ритма,

---

[1] См. «Русская поэзия» под ред. С. А. Венгерова, т. I (XVIII век), СПб. 1897. Примеч. и дополн. к I тому, стр. 148, 153, 154.

разрушающего синтаксические связи, наличие частых (особенно в ранней силлабике) ошибок против счета слогов и т. д.— все это показывает, что ритм силлабического стиха и помимо равносложности имел возможность соизмерять свои единицы. Г. А. Шенгели справедливо замечает: «Нелепо было бы предположить, что подлинное поэтическое воодушевление, напр., Дим. Ростовского, написавшего не один десяток тысяч строк, могло сопровождаться загибанием пальцев или дробным постукиванием каблука»[1]. Наконец, для таких авторов, пользовавшихся силлабическим стихом в 40-х годах XVIII века на Украине, как Мих. Козачинский и Георгий Конисский, появление силлабо-тонического стиха настолько не явилось неожиданным, что Конисский рассматривал в своей «Пиитике» 1745—1746 годов первые ямбические стихи Ломоносова как силлабические. На близость к силлабо-тонике стихов силлабических и в особенности так называемых леонинских стихов указывали еще проф. Петров[2] и Аскоченский[3].

Таким образом, с различных сторон мы подходим к тому выводу, что основы ритмической организации силлабического стиха нужно искать в его тоническом строе.

8

Силлабический 13-сложник представляет собой сложную единицу, состоящую из двух меньших единиц — полустиший, которые должно рассматривать в отдельности. Проф. Жирмунский совершенно справедливо замечает, что «II полустишие... в смысле ритмических конфигураций... независимо от I»[4].

Обычно утверждение, что в пределах этих полустиший ударения располагаются вне всякой закономерности. Надо прежде всего указать, что оно основано на невысказанном, но очевидном допущении, что все ударения силлабического стиха равны друг другу. Но в стихе мы имеем дело не с акцентными величинами, а с акцентными отношениями, и поэтому приведение всех ударений силлабики к одному знаменателю является недопустимым упрощением, которое

[1] Г. А. Шенгели, Трактат о русском стихе, 1923, стр. 89.

[2] «Очерки по истории украинской литературы XVIII века», Киев, 1880.

[3] В. Аскоченский, Киев с древнейшим его училищем— Академиею, ч. II, 1856.

[4] «Введение в метрику», стр. 78.

за себя мстит (нужно, конечно, оговориться, что, оперируя с языком, отдаленным на двести с лишним лет, мы в ряде случаев не можем быть уверены в правильности расстановки акцентов). Очевидно, что мы заранее можем предположить в 13-сложнике большое количество «сверхсхемных» ударений, которые — при неизвестной схеме — затемняют его и осваиваются как полноударные.

Выделив наиболее типичные формы полустиший (и произведя соответствующие подсчеты и классификации), мы придем к выводу, что 13-сложник располагает небольшим числом форм как для первого, так и для второго полустишия, с определенным числом и определенным местом ударений. Строки, уклоняющиеся от типовых, представляют собой те же формы, осложненные сверхсхемными ударениями. Сочетание этих форм и создает ритм силлабики.

Первое полустишие дает 12 форм в зависимости от расположения ударений. Формы эти таковы:

№	Схема	Звучание	
Слоги	1 2 3 4 5 6 7		Кантемир сатира, стих
1	∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́	«Твердо сердце бедных пусть»	Кант. I,149
2	∪ ∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́	«Приростет ли мне с того»	» I,55
3	∪́ ∪ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪́	«Хочешь ли судьею стать»	» I,147
4	∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪́	«Клюшку пышно повели»	» I,138
5	∪ ∪ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪́	«Но правдолюбив к тому»	» V,139
6	∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪́	«Не умнее кто глаза»	» V,59
7	∪́ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪́	«Нужную не приведем»	» II,120
8	∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́	«Когда уж имя свое»	» I,182
9	∪ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́	«За любопытством одним»	» I,73
10	∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪́	«Ученых хоть голова»	» I,170
11	∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪́	«Толкуют, всему хотят»	» I,33
12	∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́	«Пяля на книгу глаза»	» I,12

Седьмой слог мог атонироваться при условии сохранения ударения на пятом слоге («неотменно нужно блюсти, чтобы 7-й слог был долгий или 5-й»)[1]. Соответственно с этим формы 1, 2, 3, 5 и 11-е дают вариации типа:

№	Схема							Звучание	
Слоги	1	2	3	4	5	6	7		сатира, стих
1а	◡́	◡	◡́	◡	◡́	◡	◡	«В долгой речи малую»	Кант. V, 737
2а	◡	◡	◡́	◡	◡́	◡	◡	«Не прибьешь их палкою»	» I, 36
3а	◡́	◡	◡	◡	◡́	◡	◡	«В зиму наслаждаяся»	» V, 679
5а	◡	◡	◡	◡	◡́	◡	◡	«Благосостояние»	» Гораций I, XVI, 40
11а	◡	◡́	◡	◡	◡́	◡	◡	«На ловле с младенчества»	» V, 487

В первой таблице обращает на себя внимание то обстоятельство, что первые семь строф строятся на строгом соответствии с нечетностью расстановки ударений и вполне укладываются в хореические схемы силлабо-тоники. Следующие за ними три формы (8, 9, 10) характеризуются обратной тенденцией — к четности начальных ударений. Наконец последние две формы (11 и 12) дают смешанное чередование ударений.

Мы не привлекаем 13-сложник с женской цезурой: для развития силлабики характерно тяготение к мужской цезуре. Для 12-сложника, менее распространенного, следует отметить тонизацию ямбического характера, напр.

Трех язык верта краснозрачни цвети
Благоухают: обирайте, дети,
Плод мудрости сей вас да услаждает,
Старым и юным жезл в жизни бывает[2].

В стихах 14-сложных доминировала тенденция к трехсложным размерам:

В трех лицах единому хвала богу нашему,
Зде альфу с омегою в пользу нам венчавшему.

---

[1] А. Кантемир, указ. соч., т. II, стр. 28.

[2] Федор Поликарпов, Лексикон треязычный сиречь речений славенских, еллиногреческих и латинских сокровище из различных древних и новых книг собранное, 1704, оборот заглавного листа; также ямбически звучит 12-сложник на об. 7 стр.

Анализ 2-го полустишия приводит к тем же выводам. Оно состоит из шести слогов — 8, 9, 10, 11, 12 и 13-го слога 13-сложника. Как уже говорилось, 2-е полустишие являлось ритмически самостоятельным целым и, следовательно, есть все основания считать восьмой слог первым и соответственно все четные слоги становятся нечетными, а все нечетные — четными (8, 9, 10, 11, 12, 13—1, 2, 3, 4, 5, 6). 2-е полустишие дает всего пять форм:

№	Схема 1 2 3 4 5 6	Звучание	сатира, стих
1	◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡	«Славы в нем защиту»	Кант., I, 15
2	◡ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡	«Не запнутся ноги»	» I, 6
3	◡́ ◡ ◡ ◡ ◡́ ◡	«Века проводити»	» I, 3
4	◡ ◡́ ◡ ◡ ◡́ ◡	«К отцовскому стаду»	» I, 14
5	◡ ◡ ◡ ◡ ◡́ ◡	«И единородна»	» Петрида, 156

Налицо те же системы, что и в первом полустишии. Первые три формы дают хореическую каденцию (соответственно 3-стопному хорею силлабо-тоники) — нечетную систему. Четвертая форма дает ту же четную тенденцию, что и 8, 9, 10-я формы первого полустишия. Пятая же форма, по существу долженствующая быть отнесенной к первой системе (4-я форма силлабо-тонического хорея), является все же двойственной, так как несет обычно дополнительное ударение, ложащееся — в зависимости от контекста — то на первый, то на второй слог («чётвероугольник», «четвéроугольник»).

Таким образом, в 13-сложнике наличествовали три системы построения полустиший. Формы, составлявшие эти системы, имели в основе твердый тонический стержень, легко выдерживавший отяжеления сверхсхемными ударениями.

Вопрос теперь состоит в том, как объяснить соизмеримость отрезков, принадлежащих к различным системам. Здесь может помочь аналогия с силлабо-тоникой, которую — по сравнению с силлабикой — можно назвать односистемной тонической конструкцией: отрезки каждого из произведений, написанных силлабо-тоническим стихом, идут

все время в одной каденции, все его ритмические единицы в пределах стихотворения строятся одинаково, если оно написано «хореем» — все его единицы располагают ударения на нечетных слогах (считая с начала), если «ямбом», на четных и т. д.; наоборот, в ритмических единицах силлабики расположение внутренних ударений значительно более свободно, дает большее число вариаций. В то же время дальнейшее развитие силлабо-тоники выдвигает такие ее формы, которые эту односистемность утрачивают: стих, например, Маяковского сочетает и строки ямбического типа и строки хореического и трехсложного типа в одном произведении, что не мешает ему оставаться стихом, потому что разносистемные эти отрезки соизмеримы именно в силу своей тоничности, то есть потому, что они равняются по последним ударениям. Вот таким «многосистемным» стихом (в смысле различия в расположении внутренних ударений), соизмерявшимся по последним ударениям и твердым ударным соотношениям внутри каждого отдельного полустишия, и являлся 13-сложник. В 13-сложнике ограниченное число форм с фиксированными в определенных местах ударениями и дает те ритмические единицы, чередованием которых и осуществляется то или иное ритмическое движение. Лучшее доказательство того, что именно чередование форм 13-сложника и создавало его ритмическое движение, представляет существование в нем явления, которое можно назвать «ритмическим автоматизмом». Состоит оно в том, что 13-сложник чрезвычайно часто распадается на хомогенные группы, то есть подряд повторяет одну и ту же форму полустишия несколько раз (от двух до восьми). В «Действе на рождество Христово» (начало XVIII в.) находим следующий пример:

Доколе, господи, зде, доколе сидети?
Доколе адскую тму, доколе терпети?
Почто забываеши седящих во аде?
Почто оставляеши стенать без отрады?
Доколе нами враг наш будет обладати?
Доколе во месте сем будем вси рыдати?
Услыши, господи, глас раб твоих смиренный,
Услыши молитву сам и вопль умиленный![1]

---

[1] См. Н. И. Петров, Очерки из истории украинской литературы XVII—XVIII вв., Киев, 1911, стр. 342.

В ранней силлабо-тонике такое явление также наблюдается очень часто — у Ломоносова и у других авторов (например Державина или князя Ив. Долгорукова) целые строфы пишутся одной и той же — полноударной — формой ямба.

Явление «ритмического автоматизма» и показывает, что тонические формы 13-сложника реально существовали в сознании (конечно, только художественном сознании) авторов силлабики. Равносложность сама по себе является следствием определенного расположения ударений. Это очень отчетливо показал Б. Томашевский: «Число слогов постоянно в русских стихах; но это числовое постоянство не есть самодовлеющий признак, а есть результат осуществления тонической схемы»[1]. Сказать, что данная форма располагает ударения на 2, 4 и 7-м слоге—значит сказать, что 1, 3, 5 и 6-й слоги—безударны, то есть что в отрезке 7 слогов. Неконструктивность равносложности видна лучше всего из того, что вначале силлабический стих и не был равносложным. Равносложность возникла позднее: в связи с выделением тонически соизмеримых форм определялось, застывало число и место ударений и тем самым фиксировалось число и место безударных слогов. Автору силлабики—Кантемиру, Прокоповичу и любому другому—не было никакой надобности «считать» слоги: произнося любую форму 13-сложника, он тем самым «отсчитывал» якобы нужное ему число слогов.

В 13-сложнике формы, его составлявшие, имели, таким образом, отчетливый тонический стержень, который легко выдерживал отяжеление сверхсхемными ударениями и ярко обнаруживался в явлении ритмического автоматизма (а тем самым ритмического анафоризма и параллелизма). Наличие таких форм, которых, как говорилось, было весьма немного, и позволяло поэтам того времени обходиться без «дробного постукивания каблука», отсчитывавшего слоги. Имевшиеся в их художественном сознании и построенные по определенным тоническим стержням ритмические формы снимали с них обязанность «счета» слогов, поскольку равносложность была необходимым сопутствующим, но второстепенным признаком силлабики. Как современный четырехстопный ямб неизбежно восьмисложен, но вовсе не учитывает

---

[1] Б. Томашевский, О стихе «Песен западных славян» Пушкина, «Аполлон», 1916, № 2.

эту обязательную восьмисложность, как конструктивный фактор своего ритма, так, скажем, и первая форма 13-сложника, несущая ударение на всех нечетных слогах («что в науке, что с нее пользы церкви будет»), неизбежно предполагает, что между семью ударениями расположится шесть безударных слогов, но это обстоятельство не конструктивно для ритма, как и в ямбе. Каждая форма 13-сложника имела определенный костяк из того или иного расположения ударений, и благодаря этому формы эти и были соизмеримы,— равенство же слогов только сопутствовало этим формам, но самостоятельного ритмообразующего значения не имело. Ритм силлабического стиха и возникал в результате чередования этих тонически соизмеримых отрезков. Авторы, пользовавшиеся 13-сложником, имели в своем распоряжении небольшое число ритмических форм, которые — в силу той же ритмической инерции — и сочетали.

13-сложник, таким образом, представляется многосистемным тоническим стихом. История русского стиха с внешней стороны и есть в сущности переход многосистемного тонического стиха — силлабики в односистемный — силлабо-тонику, и последующее разложение силлабо-тоники в новый вид многосистемного стиха — в стих тонический. Это и показывает историческое рассмотрение развития силлабического стиха.

Наиболее распространенным размером его является 13-сложник, о котором как раз и говорилось выше; так, 81,0% стихов Кантемира (6 905 из 8 524 строк) написан этим размером, характеризующим в ритмическом отношении, следовательно, и вообще силлабический стих.

Основной вывод, который можно было сделать при рассмотрении ритмического строя силлабики, заключался в том, что она ритмически организуется чередованием полустиший, скрепленных определенным тоническим стержнем. При этом система построения этого стержня дает три различных типа. Историческое развитие 13-сложника и есть постепенное усиление тонического стержня.

Глава VI

РЕФОРМА ТРЕДИАКОВСКОГО И ЛОМОНОСОВА

1

Развитие силлабического стиха, начиная с эмбриональных его форм в XV и XVI веках и кончая стихами Симеона Полоцкого, Димитрия Ростовского и Антиоха Кантемира, позволяет сделать выводы, имеющие значение для понимания развития культуры стихотворной речи в целом. Как мы видели, возникновение и развитие силлабического стиха являлось органической необходимостью в условиях становления культуры нового типа, связанной и с развитием личности и с переходом к новым формам культурного общения, прежде всего к письменности. Воспринимая поэтому элементы предшествовавшей стихотворной культуры — народного напевного стихосложения, рифмованного стиха скоморохов и старших русских стихов,— силлабический стих должен был служить задаче раскрытия значительно более сложного взаимоотношения человека с различными сторонами действительности, должен был и вобрать в себя элементы развивавшейся книжной культуры и в свою очередь стать одной из форм ее развития. И именно потому, что становление новой культуры протекало в результате сложного и многогранного процесса общественного развития, постольку и становление и развитие силлабического стиха осуществлялось в процессе одновременного обращения самых различных представителей этой новой культуры к тем или иным формам эмоциональной организации речи,

являлось результатом относительно массовых поисков новых выразительных средств, приводивших, в частности, к нащупыванию основ нового типа стиха. Легко заметить также, что те выразительные речевые формы, которые возникали в результате этих поисков, свидетельствуют о том, что перед нами нет некоей отвлеченной ритмической схемы, которая извне накладывается на те или иные формы речевого общения и подчиняет их себе, а, наоборот, это — целостный и нерасчленимый речевой комплекс, характеризующийся прежде всего своей повышенной эмоциональностью и для выражения этой эмоциональности привлекающий различные речевые средства, о чем мы выше уже говорили.

Мы видели, что в процессе развития этого речевого стиха, рождающегося, можно сказать, в эмоциональном бытовом просторечии, которое просачивается и в деловую письменность, он включается в сферу воздействия прежде всего религиозно-дидактической церковной литературы. С одной стороны, в процессе этого воздействия силлабический стих крепнет, формируется уже в определенную стихотворную систему. Но, с другой стороны, он обедняется, отрывается от бытового просторечия, приобретает однообразно-монотонный учительный характер. Выше мы об этом уже говорили, характеризуя стихотворную манеру Симеона Полоцкого. Мы наблюдали также своеобразную стилевую борьбу в области силлабического стиха, которая отражала процесс обмирщения литературы, назревший к концу XVII — началу XVIII века и выразившийся с особой отчетливостью в той борьбе за новый тип стиха, которую вели Ф. Прокопович и А. Кантемир. У этих поэтов мы наблюдали вторжение в стих бытового просторечия и утверждение норм светской письменности, что, в частности, вело к резкому изменению синтаксической организации стиха.

Силлабический стих Ф. Прокоповича, А. Кантемира и других представляет собой совершенно особый тип стиха именно потому, что в нем перед нами совершенно новая синтаксическая организация — развернутая фраза, вмещающая большое количество строк, насыщенная переносами (которых почти не знает стих С. Полоцкого), и т. д. Эта структура стихотворной речи отвечала тому строю переживаний нового характера лирического героя, который складывался в поэзии, обобщая черты передовых людей Петровской эпохи. Борьба за новую культуру, которую вела «ученая дружина», включавшая в себя Ф. Прокопо-

вича, А. Кантемира и других, выражалась прежде всего в обличении, в сатире, в борьбе со всем тем, что мешало становлению новой культуры. По мере роста и утверждения новой культуры, эта сатирическая интонация становилась недостаточной. «Гром победы раздавался, веселился храбрый росс», и в поэзии, естественно, должна была зазвучать утверждающая поэтическая интонация оды, славившей одержанные победы, возглашавшей хвалу победителям и утверждавшей принципы новой идеологии и новой морали. Все это ставило перед стихом совершенно новые задачи, которым уже не мог служить тяжеловесный стих Кантемира с его книжным запутанным синтаксисом и рационалистическим, а не патетическим звучанием. Вот почему совершенно не случайно во второй четверти XVIII века обозначается такой интерес и к теории стиха и к поискам новых форм стихотворной выразительности.

Вот почему, хотя примеры силлабо-тонического строя стиха встречались и раньше, они тогда не попадали, так сказать, в поэтическое поле зрения и оставались незамеченными. Еще в стихах С. Полоцкого зачастую встречались и хореи и ямбы. У Пауса, как мы выше отмечали, появляются целые строфы силлабо-тонического строя. Но — вне соответствующих лексики, синтаксиса, жанров — точнее, вне еще не сложившегося типа нового лирического героя,— этот ритм гас, не оформлялся как стилистически функционирующее целое.

Теперь — положение резко изменялось. В литературу вступало жизнеутверждающее начало, требовавшее пафоса, искавшее для своего выражения новых характеров и отвечающих им стилевых форм, новых жанров. Таким жанром была прежде всего ода.

2

Ода — это, если так можно выразиться, проекция нового лирического героя. Язык ее необычайно приподнят. Она представляет собой описание переживаний лирического героя — поэта, потрясенного и восхищенного величием и успехами государей, полководцев и пр. В «Правилах пиитических» Аполлоса, распространенных в 40-х гг. XVIII в., указывалось, что «в оде пиит говорит... как бы находясь в восхищении некоем» (изд. 8, стр. 36). В «Словаре древней и новой поэзии» Н. Остолопов пишет, что начало

оды («приступ») имеет два вида — «стремительный и тихий. В первом случае поэт принимается за лиру, будучи уже в восторге, а в последнем он начинает играть или петь хладнокровно и мало-помалу воспламеняется»[1].

Новый период в истории русской литературы не мог не сказаться на всей системе выразительных средств, которые были необходимы для воплощения новых идей, характеров и жанров, выдвигавшихся в литературе на первый план. Начались поиски нового языка, нового, более выразительного, более ярко эмоционально-окрашенного стиха, который должен был в значительной мере дальше отойти от обычной речи, сравнительно со стихом Кантемира, поскольку менялся характер лирического героя.

В 1735 году Тредиаковский (впервые употребивший в русской поэзии слово «ода» в «Оде торжественной о сдаче города Гданска») выпустил книгу: «Новый и краткий способ к сложению российских стихов». В этой книге он, использовав уже разработанную на Западе теорию акцентного (тонического в более широком смысле слова, чем мы выше его определили) стиха с ее терминологией, взятой у теоретиков античного стиха, ссылаясь на примеры из русского народного стиха, и, уловив в стихе Кантемира наиболее ритмические его особенности (хореичность, о которой выше говорилось), выступил с резкой критикой силлабического стиха и с обоснованием теории нового стиха. Это и была теория стиха, который теперь называют силлабо-тоническим и который сам Тредиаковский называл тоническим (этот термин употребляется иногда и теперь). Она была еще ограниченна: Тредиаковский предлагал лишь хореический ритм, сохранял обязательную в силлабическом стихе парность рифм и т. д. Книга Тредиаковского привлекла к себе внимание. На нее откликнулся Кантемир, написавший «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (Харитон Макентин — анаграмма, то есть слово, образованное путем перестановки букв другого слова,— в данном случае из слов Антиох Кантемир). Но наибольшее значение имело написанное Ломоносовым в 1739 году «Письмо о правилах российского стихотворства». В нем Ломоносов дал уже развернутую теорию нового стиха, в том числе и ямба и трехсложных размеров. Главное же, он

---

[1] «Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым», ч. I—III, СПб. 1821.

в том же 1739 году одновременно с «Письмом» создал «Оду на взятие Хотина», написанную ямбом, после которой преимущества нового стихосложения стали совершенно очевидными, и оно быстро получило распространение.

Стихотворная реформа, совершенная Тредиаковским и Ломоносовым, в ритмическом отношении в достаточной мере широко освещена в нашей критической литературе. Большинство исследователей (акад. Перетц, Б. Томашевский, В. Жирмунский) сходятся на том, что стихотворная реформа Тредиаковского явилась закономерным следствием так называемой тонизации силлабического 13-сложника. Особую позицию здесь занимает С. Бонди, пытающийся доказать, что «смена стиховой системы... протекала внезапно, «революционно»». С. Бонди говорит именно об «открытии Тредиаковского», то есть о том, что Тредиаковский избрал новую систему стиха, независимо от развития предшествовавшего ему стиха[1]. Не приходится говорить об узости такой точки зрения. Стих есть явление общеязыковой культуры. Создание нового типа стиха может быть результатом только общего и целостного процесса развития стиховой культуры, и роль поэта может проявить-

[1] См. вступительную статью С. М. Бонди «Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков» к стихотворениям Тредиаковского в издании Библиотеки поэта (Большая серия), «Советский писатель», 1935, стр. 94—95.

Близкую к С. Бонди позицию занимает И. Розанов, полагающий, однако, что основой открытия Тредиаковского является бывшая у него «долматская книжка» — поэма Ив. Гундулича (1588—1638), содержавшая примеры четырехстопного хорея. И здесь речь идет о случайности, об «озарении», вне общего литературного процесса (см. ст. И. Розанова «Поэты XVIII века» в «Литературной газете», 1935, № 65). Тредиаковский, упоминая об этой книжке (без указания автора), не придает ей такого значения (Сочинения, т. I, 1849, стр. 785).

А. Белый, рассматривая те изменения, которые вносили в ритмику ямба поэты начала XIX века, заметил: «Невозможно полагать, будто Жуковский или Пушкин сознательно пытались видоизменить русский ямб; поскольку это видоизменение есть смена одного ритма другим, постольку тут более влияла не личность, а эпоха» («Символизм», 1916, стр. 264). Это очень справедливое замечание: еще Потебня говорил, что язык растет незаметно, как трава. И в стихе постепенно отслаиваются наиболее четкие ритмические формы, усложняется построение стихотворной фразы и т. д. Вне этого процесса не может не развиваться творчество поэта. Тредиаковский начинал свою поэтическую деятельность в традиции силлабического стиха, и вне этой традиции его рассматривать было бы неверно.

ся в осознании этого процесса, а отнюдь не в единоличном изобретении каких-либо новых языковых форм. Это вовсе не умаляет его значения, но говорит лишь об исторической обусловленности его открытий. Поиски и открытие новых форм, в частности, в литературе возможны и осуществимы лишь тогда, когда для этого имеются соответствующие исторические предпосылки. Этими предпосылками явились, с одной стороны, назревшая необходимость в переходе к новым средствам выразительности, о чем уже говорилось, а с другой стороны то, что и в силлабическом стихе была уже подготовлена база для перехода к более четкой системе ритма. Следует еще раз подчеркнуть, что между различными системами русского стихосложения нет принципиального различия, нет непримиримых противоречий. В основе ритмики и русского народного стиха, и силлабики, и силлабо-тоники, и тонического стиха Маяковского лежит, прежде всего, тонический принцип, то есть соотношение стихотворных строк между собой, основанное на той или иной системе расположения ударных слогов. В каждой данной системе имеются свои привходящие индивидуальные особенности, объясняющие ее именно как систему: в силлабо-тоническом стихе — симметричность в расположении ударных и безударных слогов, в тоническом стихе Маяковского — повышенная роль именно ударных слогов и т. д. Но все это видовые, а не родовые различия. Поэтому-то эти различные системы так легко соотносятся и, так сказать, уживаются друг с другом. В народном стихе часты, например, хореические ритмы, стих Маяковского легко вбирает в себя традиционные силлабо-тонические размеры и т. д.

Мы видели, что уже у Кантемира на первый план выдвигаются те формы 13-сложника, которые тяготеют к хорею.

Если мы обратимся к силлабическому стиху Тредиаковского, то обнаружим, что этот силлабический стих характеризуется тем, что в нем налицо только одна из трех систем силлабики — одна первая — нечетная — система. Из 500 с лишним строк ни одна не уклоняется от первой системы в первом полустишии и дает всего несколько раз (8) 4-ю форму во 2-м полустишии. При этом так строятся даже переводы, в которых, казалось бы, легче найти отступления. Показательна в этом отношении поправка Тредиаковского, сделанная им в оде харьковского проф. Витынского с постоянным ударением на 7-м слоге, но с наличием всех трех си-

стем — строку «Америка дает дань» — 10-ю форму с отяжелением на 6-м слоге — он исправляет так: «Дань Америка дает» — то есть переводит ее в первую систему[1]. При этом самая первая система дается Тредиаковским в более развитом виде — так, например, чистые хореические тринадцатисложные строки, в ранней силлабике почти неизвестные и редкие у Кантемира, у Тредиаковского дают 9%, первая же форма 1-го полустишия доходит до 36%, тогда как, например, для Кантемира она дает всего 4%.

Силлабический стих Тредиаковского представляет собой, таким образом, стих, принявший за основу наиболее распространенную систему расположения ударений в силлабике. Он является как раз тем пунктом, где завершилась силлабика и началась силлабо-тоника, то есть где закончилась многосистемная организация стиха и началась организация односистемная. Как уже говорилось, в силлабике имелось три системы, из которых каждая, поскольку она была устойчива, создавала известную ритмическую традицию, на которую и опиралась возникавшая силлабо-тоника; взаимодействие с немецкой системой организации стиха, которое в то время установилось, могло осуществиться только при наличии сходных ритмических элементов, к этому времени развившихся в силлабике. Поскольку хореическая традиция была в 13-сложнике наиболее развитой, постольку она осуществила переход к хорею в пределах 13-сложника, через Тредиаковского в первую голову; другие размеры при наличии менее солидной традиции осваивались труднее. Это легко будет видно, если мы сравним ритмическое строение хорея и ямба ранней силлабо-тоники хотя бы у Ломоносова: в то время, как его ямб характеризуется чрезвычайным однообразием форм и тяготением к заполнению всех схемных ударений, хорей дает значительно большее разнообразие, несомненно опирающееся на традицию силлабики. Так, в первых одах Ломоносова процент первой полноударной формы ямба дает цифру 70,5%, остальные 29% приходятся на формы с тремя ударениями, форм же с двумя ударениями нет совсем. Хорей же его в то же время дает всего 32% первой полноударной формы, 55% — форм с тремя ударениями и 13% — форм с двумя ударениями.

---

[1] См. А. Куник, Сб. материалов для истории Имп. Акад. наук в XVIII веке, СПб. 1865, стр. 86.

Выделение хореической каденции из силлабики протекало тем же путем на Украине. Там процесс выделения этой каденции, осуществленный главным образом Козачинским, привел—через разработку леонинского[1] (сначала с двойной,

---

[1] Ср. леонинские стихи:

Сию ти малую Книжицу дарую
Февроние панно! Изволь непрестанно
За всех мольбу многу Приносити богу.
По мне, сестрице, Помолися сице:
Господи, спаси раба Иоанна От него же ми сия
книжечка данна.
Аще же жив буду И аз не забуду
За тебе ко Спасу Всегдашнего часу
Мольбы приносити, Милости просити.
Да даст ти все благо И спасет от злаго
Яко благодатель И жизни податель
Ему же честь слава Буди и держава.

Очень интересные замечания о связи леонинского стиха с тоническим делает Н. Петров («О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии» в «Трудах Киевск. дух. акад.», 1866, т. 2, стр. 329—330: «Леонинский стих в постепенном развитии своем очень близко подошел к тоническому размеру стихов. Сначала он состоял в том, что имел рифму или в окончании каждого стиха, или в окончании обоих полустиший его, разделяемых цезурою.

...Г. Конисский еще более развил леонинский стих, когда требовал, чтобы рифма была не только в конце обоих полустиший его, но разделив цезурою первое полустишие на две части, кроме окончательной рифмы стиха, требовал еще рифмы в середине и конце первого полустишия. Таким образом, в каждой строке появлялось по три рифмы, требовавшие по крайней мере по шести созвучных слогов, расположенных на определенном месте. Отсюда произошло то, что леонинский силлабический стих естественно переходил в тонический стих. Таковы, напр., леонинские стихи Георгия Конисского из предложения: «чистое сердце есть седалище святого духа»:

Чиста птица Голубица Таков нрав имеет,
Буде место Где нечисто, Тамо не почиет,
Но где травы И дубравы И сень есть от зноя,
То прилично, То обычно Место ей покоя.
Не иначе, Бо и паче Чистоты виновный
Дух вонзает В коем знает Сердцу гной греховный
Куюж душу, Как злак сушу, Покры добродетель,
Та присенна, Вожделенна Духови обитель.

В этих стихах Георгия Конисского мирно совершился переход силлабической поэзии в тоническую. Этот переход тем особенно для нас важен, что на основании его по аналогии можно заключить о первоначальном образовании русского тонического стиха из силлабического. Тоническое стихосложение Тредиаковского не

а затем с тройной рифмой) стиха (вообще леонинским стихом называли стих, в середине и в конце которого повторялись одни и те же равнозвучные слоги, или когда два стиха оканчивались одинаково) к возникновению столь же четкого хорея, как и у Тредиаковского. Таков «Панегирик» Козачинского на приезд Елизаветы в Киев в 1744 году:

Доброгласных
Муз прекрасных,
Что за гласы
В сии часы?
Встреч собранны
Красны лики
Гримлят славно
Ритор клики.
— Россы, зрите,
Вси внушите —
Се Елизавет
Коей равных нет
Где бо волны бед злых полны
Страшные як в море
Расточились, пременились
Словом сущи горе.
Безначальный и всехвальный,
Милость твою, боже,
Кто есть силен, изобилен
Сказать—ей—никтоже.

Или у Ф. Прокоповича:

Солнце Анна возсияла
Светлый день нам даровала.

В лице Г. Конисского украинская силлабика выдвинула и теоретика, сближавшего силлабику и ломоносовскую силлабо-тонику настолько, что он даже ямбы Ломоносова («Не сад ли вижу я священный»—1745) рассматривал как силлабические стихи[1]. Такое рассмотрение ямба с силлабической точки зрения чрезвычайно существенно, поскольку оно показывает, насколько легко ямбическая каденция

вдруг явилось в России: ему предшествовали стихи Кантемира, написанные им по возвращении из Лондона, и представляющие из себя середину между силлабическими и силлабо-тоническими стихами». См. также об этом процессе тонизации силлабо-тонического стиха—В. Перетц, Историко-литературные исследования и материалы, т. III, СПб. 1902, стр. 32 и след.

[1] См. Петров, Южнорусская литература, «Русский вестник», 1880, № 6.

осваивалась в плане силлабического стиха. Такая легкость вполне понятна, так как в силлабике несомненно имелся ряд элементов, создававших ритмическую традицию и для ямба[1]. Даже в 13-сложнике имелась стойкая и отчасти развившаяся система, располагавшая ударения больше на четных слогах — на 2, 4-м и при помощи отяжелений — на 6-м. Помимо такого «угнетенного» стремления к ямбу меньшие по количеству слогов размеры силлабики давали сплошь и рядом отчетливую ямбическую каденцию. (Ср. С. Полоцкий: «Адам и Ева невоздержны быста || весь мир единым яблоком вредиста»; «О что воздам ти, отче мой сладчайший, || над всяку цену отче мой дражайший», «Познах бо ныне юность дурность быти» — «*Комидия о блуднем сыне*»;[2] «Хотяй спасенно дни своя прожити || свободен оумом от печалей быти || да тщится псалмы по вся дни читати || во славу богу, или воспевати» — «*Псалтырь рифмотворная*»;[3] «Есть прелесть в свете || як в полном цвете, || ты ту остави || от зла воспряни»—«*О бренности*».)

13-сложник являлся наиболее употребительным и в то же время наиболее характерным размером силлабики, так как благодаря своей величине давал наибольшую свободу в расстановке ударений. Но и в 13-сложнике ударения располагались в известной закономерности. Чем менее слогов было в силлабических размерах, тем отчетливее выступал в них организующий тонический стержень. Поэтому-то Тредиаковский в своем «Способе» (1735) отказывался установить порядок стоп для стихов в 9, 8 и менее слогов; «чрез стопы стих поется», говорил он, а короткие стихи «и без стоп для краткости своея падают по стиховному»[4]. Сравн.:

О, прелестного мира!
Лютейшего звера
Ныне венчает
А утро пожирает,
Царствует ныне злато,
Утро мещет в блато[5].

---

[1] Ср. указания Корша во «Введении в науку о славянском стихосложении», стр. 68.

[2] С. Полоцкий, указ. соч., стр. 187.

[3] Цит. по В. Перетцу, Историко-литературные исследования и материалы, т. I, СПб. 1900, стр. 203.

[4] А. Куник, указ. соч., стр. 62.

[5] «Русские драматические произведения 1662—1725 гг.» собр. Н. Тихонравовым, т. I, СПб. 1874, стр. 391—392.

Поэтому меньшие по числу слогов силлабические стихи в еще большей степени выдвигали тонические элементы своей ритмической организации и тем самым усиливали тоническую традицию, на которую опиралась ранняя силлабо-тоника, непосредственную связь которой с силлабикой не следует упускать из вида, увлекаясь соблазнительными аналогиями с западным стихом. Четкий хореический строй в коротких размерах мы находим еще в 1676 году у С. Полоцкого:

Хотяй дело
Си весело
Совершити
Должен быти
Креста чтитель
И любитель[1].

Факты сами по себе бесспорны. В самом начале XVIII века и Глюк и Паус пишут стихи силлабо-тонического строя, и акад. Перетц считал, что их и надо рассматривать как основоположников новой ритмической системы, поскольку их опыты могли быть известны Тредиаковскому. Н. Петровский опубликовал затем найденное П. Пекарским стихотворение шведского лингвиста И.-Г. Спарвенфельда, написанное в 1704 году гекзаметром и четырехстопным дактилем латинскими буквами на русском языке, заметив, что «приведенные строки должны считаться первым печатным тоническим стихотворением на русском языке»[2]. Силлабо-тонический строй этого стихотворения бесспорен:

...Что же есть дружба, мирская заплата?
Что нам вельможного ясна палата?
О́дна бессмертна себе добродетель
Са́мой заплата есть и́ благодетель
и т. д.

П. Н. Берков заметил в связи с этим, что Тредиаковский безусловно знал стихи и Спарвенфельда и Пауса, но «предпочел умолчать об этом»[3].

---

[1] С. Полоцкий, Избранные произведения, 1953, стр. 113.

[2] Н. Петровский, Analecta metrica, «Русский филологический вестник», 1914, т. 71, стр. 536—537.

[3] П. Н. Берков, Из истории русской поэзии первой трети XVIII века, в сборнике «XVIII век» под ред. А. С. Орлова, стр. 81. О стихах Спарвенфельда см. также R. Burgi: «A History of the Russian hexameter», Connecticut, 1954, pp. 31—38.

Дату возникновения русской силлабо-тоники приходится, однако, передвигать еще далее. В 1955 году А. Мазон и Ф. Кокрон опубликовали найденную в Лионе относящуюся к 1672 году пьесу, написанную пастором Грегори для театра царя Алексея Михайловича — «Артаксерксово действо»[1].

Б.-О. Унбегаун установил, что ряд строк русского перевода имеет четкий ямбический строй:

Мню, яко же она тя видети желает:
Пошли же вскоре к ней, за тя себя являет[2] —

и пришел к выводу, что здесь перед нами начало русской версификации, «первый этап на пути к силлабо-тонике».

И действительно, в пьесе, содержащей около 3000 строк, можно найти около 100 строк шестистопного ямба, иногда идущих подряд по 10 и более строк, что говорит о реальной ощутимости этого ритма (конечно, в них есть те или иные ошибки, но это в основном не меняет дела). В ней можно найти и рифмованную прозу, и силлабический 13-сложник хореического строя («Благоденствие ж и мир купно припеваем»), и пятистопные ямбы («Коль чюдно и пречюдно превращает великий бог советы человеков»)[3].

Все это очевидно с хронологической, точки зрения. Но важно определить реальность этих фактов, их историко-литературный вес. Почему все же, несмотря на то что образцы силлабо-тонического стиха были даны еще в конце третьей четверти XVII века, сама реформа произошла через шестьдесят с лишним лет, почему Тредиаковский читал (и вдобавок — по П. Н. Беркову — скрыл это) ямбы Пауса и дактили Спарвенфельда, а начал писать хореи, с ямбами же справился только после примера Ломоносова?

Уже говорилось, что сами по себе ямбические строки встречались в русских стихах и раньше в порядке случайных, очевидно, словосочетаний с ударениями, пришедшимися на четные слоги, что вполне отвечало возможностям языка; так, в Азбучной молитве Константина Пресвитера

---

[1] «La Comédie d'Artaxerxè (Артаѯерѯово действо)»... texte allemand et texte russe publiés par André Mazon et Frédéric Cocron, Paris, 1955. См. также «Артаксерксово действо», М—Л. 1957.

[2] B. O. Unbegaun, Les débuts de la versification russe et la comédie d'Artaxerxès,—«Revue des études slaves», tome 32, Paris, 1955, pp. 32—41.

[3] «La Comédie d'Artaxerxès», pp. 63, 59.

(по рукописи Синодальной библиотеки № 262, XIII в.) находим такие строки:

Азъ словомь симъ молюся богу...
Летить бо ныне и Словеньско племя...[1]

Не говоря о таких случайных ямбических образованиях, мы найдем у С. Полоцкого ряд ямбических двустиший в стихах 1660 («Стиси краесогласнии») и 1667 года («Орел Российский»). Есть и более поздние («Комидия о блуднем сыне», «Трагедия о Навходоносоре» и др.), например:

Лобзаем верно кренку ти десницу,
Юже имами за светлу́ денницу...
От всех противник, иже поношаху
Благочестивым и зело стужаху...
Что Евдокия с Марфою сестрою
Есть в русском свете, аще не звездою[2].

Таким образом, мы можем предположить, что и эти примеры могли воздействовать и на Тредиаковского и до него на иностранцев, интересовавшихся русским стихом. Мы можем передвинуть начало силлабо-тоники на 1660 год и считать С. Полоцкого ее основоположником.

Но эти примеры говорят лишь о том, что в русском языке легко могут возникать ямбические словосочетания, не более того.

Точно так же стихи Спарвенфельда и Пауса говорят о том, что иностранцам легче всего было писать стихи на русском языке, перенеся на него привычную ритмическую схему родного языка[3], хотя в то время для русского языка эти схемы еще не были реальной величиной. Мы сейчас воспринимаем их «задним числом», и это весьма упрощает дело, но ведь для современников они звучали впервые, и вряд ли они легко могли уловить в ряду силлабических стихов несколько ямбических строк или расслышать дак-

---

[1] «Труды славянской комиссии», т. I, изд. АН СССР, 1930, стр. 199—200.

[2] С. Полоцкий, Избранные произведения, 1953, стр. 97, 99, 101.

[3] Если предложить русскому средне знающему, скажем, французский язык, написать стихотворение на французском языке, он относительно легко сможет составить несколько французских ямбов или хореев, исходя из своей привычной схемы, но воспроизвести ритм французского стиха он будет не в состоянии. Вот почему иностранцам легче было писать ямбические, а не силлабические стихи, и вот почему связь их с культурой русского стиха была более отдаленной, чем это обычно представляется.

тилический ритм, тем более что этот строй достигался, в частности, путем некоторых насилий над языком, и, не зная схемы, его трудно было уловить:

Сле́па как хочет слеп путь показати,
Дру́г друга будет пропа́сть провождати.

(*Спарвенфельд*)

Здесь перед нами четырехстопный дактиль, но именно *перед нами!* И в этом смысле стихотворные опыты иностранцев на русском языке говорят лишь о том, что силлабо-тонический строй близок русскому языку, но еще не свидетельствуют, что именно они и являются реальным началом этого строя.

Рассмотрим весьма поучительный пример. В 1828 году М. П. Строев указал на оду, помещенную в исторических, генеалогических и географических примечаниях к «Ведомостям» 1732 года, как на любопытный пример силлабического стиха. Она переведена с немецкого языка немецким или скорее русским переводчиком и состоит из десяти восьмистрочных строф, построенных по схеме: *аабвввбгг*. Все строки — девятисложные с женским окончанием, за исключением одной одиннадцатисложной, трех десятисложных и трех восьмисложных[1]. Можно думать, что переводчик старался передать четырехстопный ямб оригинала (но оригиналом мы, к сожалению, не располагаем). Это видно из того, что ряд строк оды имеет ямбический строй:

Спешит, приходит; уж готово
И щастие и лето ново...
  Тебе потреба наша вѐсна.
  Не толь мы естества небесна...
Ни кая болша людем радость,
Во мзду дал оной Царства сладость...
  Благослови всех в купле сущих,
  Учащих, ползу дать имущих...

Кроме двустиший, в оде имеется около двадцати отдельных ямбических строк («А что кровь си пролить готовы», «А Россы здравы соблюдутся» и др.). Очевидно, эти особенности и обратили на нее внимание М. Строева. Несомненно, что переводчик старался сохранить ямбический

[1] Текст оды цит. по указ. работе Н. Петровского в «Русском филологич. вестнике», 1914, т. 71, стр. 41—47. Данные о «Ведомостях» и о переводчиках собраны в указ. статье П. Н. Беркова в сборнике «XVIII век», стр. 64, 73 и 78—79.

строй стиха, но еще очень смутно его себе представлял. Поэтому ямбические строки все время пересекаются у него со строками, равными по числу слогов, но уже не ямбическими (возможно, конечно, в оде могли иметь место и сдвиги ударений, но это уже нельзя определить). Характерно, что переводчик в ряде случаев не замечает, что незначительная перестановка слов восстановила бы ямбический размер строки, настолько он еще смутно ощущает этот ритм. Таковы, например, строки: «Во всем их собрании верном» (надо бы: «Во всем собрании их верном»), «Чтоб в свете от нас ты был зримым» (надо: «Чтоб в свете ты от нас был зримым»), «Хотящу ему в верх нестися» (надо: «Хотящу в верх ему нестися») и др.

И это — не случайность. Убедительный пример мы находим в оде на коронование Елизаветы, написанной Тредиаковским в 1742 году. Он уже выпустил свой «Способ», уже читал ямбы Ломоносова, но сам еще не мог сколько-нибудь четко выдержать этот размер в своих стихах. Его ода состоит из 21 строфы по 10 строк. Все строки у Тредиаковского — девятисложные, и ошибок в счете слогов нет. Ямбическая основа оды проступает значительно отчетливее: на 210 строк приходится 91 ямбическая строка. Количество строк ямбического строя по строфам распределяется следующим образом: 4,3,3,5,6,4,8,3,4,3,5,2,5,5,4,7,4,4,3, 4,5, — таким образом ни одна строфа не является ямбической полностью, хотя ямбические строки встречаются группами по 3, по 4 и даже по 5 строк.

Как и в оде 1732 года, многие строки при простой перестановке слов могли бы дать ямб, но автор этого не слышит: «Премудр ведал он точно время» (вместо: «Премудр он ведал точно время») и т. д.

Ода поэтому имеет очень своеобразный характер с ритмической точки зрения:

Чин, благородство, воин, грады,
Здания, Корабли науки,
Купечество и вертограды,
Добрый нрав, искусные руки,
Все, что в виде чрез Петра новом,
Молило тя молчащим словом:
О буди, время, наша Мати!
Твои и от твоих неложно
Ах! потщися, дело возможно,
Престань, всех нас радость, рыдати[1].

[1] Цит. по указ. работе Н. Петровского, стр. 509—514.

В 1752 году —через десять лет — Тредиаковский опубликовал эту оду в собрании своих «Сочинений и переводов», указав, что этот текст был им поднесен императрице. На самом же деле он подверг текст оды существенной переработке, заменив, по словам Н. Петровского, опубликовавшего первоначальный текст оды, «силлабический размер тоническим»[1]. Однако речь шла о переводе всего текста в ямбический строй. В этом легко убедиться, сравнив первые строфы обоих вариантов од:

Устрой молчаща давно лира
В громкий глас ныне твои струны,
Чтоб услышаться ти от мира,
Вознеси до стран, где Перуны,
Светлый твой купно звон приятный,
Да будет сей и грому внятный:
Но сладостна несись в чертоги.
Поя Элисавету красно,
От ныне в том долг твой всечасно,
И ей повергаясь под ноги[2].

Во втором варианте Тредиаковский дает уже чередование мужских и женских рифм, что заставляет его вносить в строфы и дополнительные изменения, но общий ход переработки остается ясен:

Устрой, давно молчаща лира,
В сладчайший глас твоих звон струн;
Да будет слышимый от мира,
Взнеси до стран, где есть Перун,
Твой возглас светлый и приятный,
И в звучном шуме грому внятный:
Сама в умильности в чертог
Несись к Елисавете красно,
Ту воспевая повсечасно
И повергаясь к ней до ног[3].

Как видим, здесь все строки выдержаны в ямбе, и старые строки, его не имевшие, соответственно переработаны.

---

[1] Н. Петровский, указ. соч., «Русский филологический вестник», 1914, т. 71, стр. 507.

[2] Там же, стр. 509.

[3] В. Тредиаковский, Сочинения, т. 1, 1849, стр. 293.

То же сделано и в остальных строфах. Сравним отдельные строки обеих редакций:

Первая редакция:	*Вторая редакция*:
О эвропска честь и азийска	О! Честь европска и азийска
Се венец от каменя честна	Венец от каменя толь честна
Зефирный дух ветры да веют	Зефирный ветры дух да веют
Все плоды скоряе да спеют	Скоряе все плоды да спеют
Престол, скипетр, власть и державу	Престол, власть, скипетр и державу
Да на трон та взыдет наследный	Да взыдет та на трон наследный
Вы, о толь храбрые солдаты	О! Вы толь храбрые солдаты
Сети поставлены уж были	Поставлены уж сети были
Беды и напасти губили	Беды и скорби нас губили
Змииным блевала злость ядом	Блевала злость змииным ядом
Твоя ж ли особа дражайша	Особа ж ли твоя дражайша
Везде обида, везде страхи	Везде обида, всюду страхи
Ах! потщися, дело возможно	Потщись, а дело есть возможно
Спастись не имели дороги	Спастись не видели дороги
Чад россиских. О матерь высока	О! Мати россиских чад высока
Ту испытовать дерзость многа	Испытовать ту дерзость многа
Премудр ведал он точно время	Премудрый ведал точно время
Утвержден есть твоим престолом	Твоим есть утвержден престолом
Нет в нем места фортуне с ко́лом	Нет места в нем фортуне с ко́лом
Заключаешь ли мир с другами	Мир заключаешь ли с другами
Внутрь вселяется дух покойный	Вселяется внутрь дух спокойный
Скоро должны несутся дани	Несутся вскоре должны дани
Реки и моря без помехи	Моря и реки без помехи
Вкушай плод намерений чистых	Вкушай намерений плод чистых
Днесь расторгла немоты узы.	Расторгла немоты днесь узы.

Все это с полной убедительностью свидетельствует, что в 1742 году Тредиаковский еще не мог свободно владеть ямбом. В то же время в полемике с Ломоносовым, которую он вел, отстаивая свое первенство в ритмической реформе, первый вариант оды был для него крайне невыгоден, поскольку говорил, что он не владеет ритмом ямба. В своем «Разговоре о правописании» он писал: «Памятно еще, сколько на меня нападений было, для того только, что я в наши стихи одни было хореи ввел. Подлинно в сем моя есть ошибка; и я в ней признался ...что ж до соче-

тания стихов ...уже сам и начал употреблять и дал тому примеры»[1]. Ссылку на оду 1742 года делать тут не приходилось, а в переработке она уже стояла на уровне всех требований реформы, поскольку Тредиаковский доказывал, что, введя стопы (хотя бы и хореические только) он «до подошвы разорил» систему Кантемира и, так сказать, автоматически предусмотрел ямбы.

Все это наглядные примеры того, что ямб разрабатывался с трудом, не сразу входил в ритмическое сознание поэта, уже свободно владевшего хореем. Вполне возможно, что задолго до своей реформы ознакомившись с ямбами Пауса и тем более с дактилями Спарвенфельда, Тредиаковский и не мог воспринять их как новое слово в ритмике и умолчал о них потому, что не соотносил с ними свои поиски в области именно хореического ритма.

Хореический ритм имел за собой наиболее развитую традицию, как мы уже говорили. Это в особенности отчетливо вытекает из того соотношения мужской, женской и дактилической цезуры, которое характерно для 13-сложного силлабического стиха. Мы указывали, что уже у С. Полоцкого мужская цезура дает 33% встречаемости. Следует вдуматься в различие полустиший с женской и мужской цезурой, то есть в отличие строки типа «◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡′» и строки типа «◡◡ ◡ ◡ ◡ ′ ◡». В первом случае в строке может быть размещено четыре ударения — «′ ◡ ′ ◡′ ◡′» («Кто есть царь и кто тиран», С. Полоцкий, 15) — максимум (мы исходим из того, что при большем числе ударений они будут идти подряд и, следовательно, атонироваться). Во втором случае их может быть только три: «◡ ′ ◡ ′ ◡ ′ ◡» («О честных несть здесь слово», С. Полоцкий, 8). В наиболее четком виде полустишие первого типа будет тяготеть к четырехстопному хорею, полустишие второго типа — к трехстопному ямбу. А это означало, что в хореическом полустишии могло разместиться соответственно числу ударений четыре слова, а в ямбическом — всего три.

Если рассматривать теоретически возможные вариации хореического полустишия, то окажется, что в нем можно расположить шесть различных комбинаций ударений, 68 различных сочетаний слов от односложного до шестисложного и 38 внутристрочных пауз. А в полустишии ямбического

---

[1] В. Тредиаковский, Сочинения и переводы как стихами, так и прозою, т. 2, 1752, стр. 51 и сл.

типа возможностей гораздо меньше: четыре комбинации ударений, 21 слово (от 2 до 5 слогов) и 11 пауз.

Таким образом, хореическое полустишие было гораздо более емким по отношению к языковому материалу, его легче было строить, так как в него укладывалось больше слов, было больше возможностей для различных их сочетаний.

Поэтому хореический ритм и звучал в силлабическом стихе с наибольшей отчетливостью, поскольку четырехударное хореическое полустишие было в языковом отношении наиболее емкой формой. Возникавшие в силлабике 11-сложные и 13-сложные стихи ямбического строя делились цезурой на два полустишия, то-есть опять-таки возвращались к трехстопному ямбу, четырехстопная ямбическая строка (еще более емкая, чем хореическая) в них не возникала.

Таким образом, и для Тредиаковского и для Ломоносова (о различии ямбов и хореев которого выше уже говорилось) именно хореические ритмы были основными в их поисках новой ритмической системы, отвечавшей новому типу лирического героя, новому — одическому — строю его речи.

Вот почему проходили мимо Тредиаковского дактили Спарвенфельда и ямбы Пауса, ему не надо было их «скрывать», он смог в них ориентироваться лишь в 40-х годах.

Но на основе четкого хореического ритма стихов Тредиаковского мог уже идти дальше и Ломоносов—к четырехстопному ямбу, самому богатому из русских размеров в смысле его языковой емкости.

К началу XVIII века процесс тонизации стиха настолько обострился, что позволил Тредиаковскому выделить первую нечетную хореическую систему в 13-сложнике, которая явилась началом силлабо-тоники как таковой[1]. С другой стороны, четная ямбическая каденция 13-сложника вместе с другими меньшими по числу слогов, и, следовательно, еще более тонизированными размерами создавала традицию для ямба силлабо-тоники; на эту традицию и опирался

---

[1] Ср.: «Путем отбора ритмических возможностей и дифференциации каденций, объединявшихся в силлабическом стихе, приходит Тредиаковский к своей реформе тринадцатисложного стиха в первой редакции «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» (1735) (В. Жирмунский, Введение в метрику, стр. 80).

Ломоносов, что доказывается процессом, протекавшим в южнорусской силлабике. Опыты Глюка, Пауса, Тредиаковского, Ломоносова, Козачинского и других — все они являются как раз внешними выразителями процесса тонизации силлабики.

3

Однако вопрос о создании новой системы стихосложения в XVIII веке до сих пор весьма запутан. Спорным представляется даже основной пункт — определение самого автора этой системы.

С. М. Бонди настойчиво доказывает, что по сути дела основоположником этой системы является Тредиаковский («Введено было Тредиаковским тоническое стихосложение»)[1]. Б. В. Томашевский, наоборот, считает, что первый трактат Тредиаковского стоит всецело на точке зрения силлабического стихосложения и что «подлинным отцом русского тонического стихосложения является бесспорно не Тредиаковский, а Ломоносов»[2]. Л. В. Пумпянский дал аналогичное определение: «Действительным создателем тонического стиха был Ломоносов»[3].

Разноречивость этих точек зрения определяется тем, что вопрос о ритмике, как мы раньше не раз отмечали, смешивается с вопросом о стихе как о целостной выразительной системе. Забегая вперед, мы можем сказать, что новая система *ритмики* была в основном дана Тредиаковским,— и здесь, на наш взгляд, безусловно прав С. Бонди, — а новая система *стиха* — Ломоносовым.

Говорить о стихе можно лишь как о целостной системе речи, которая определяется не только ритмикой, но и интонацией, синтаксисом, лексикой и т. д.

Только при этом условии мы сможем представить себе, как проходил процесс создания нового русского стиха. А этот процесс может быть понят лишь в связи с литературным процессом в широком смысле этого слова. Появление в литературе новых идей, новых образов, новых жанров и т. д.

---

[1] В. Тредиаковский, Стихотворения, «Советский писатель», 1935, стр. 92.

[2] М. В. Ломоносов, Сочинения, том VII, изд. АН СССР, Л. 1952, стр. 783.

[3] «История русской литературы», изд. АН СССР, Л. 1941, стр. 187.

определяло отказ от традиционной системы стихового выражения и подсказывало поиски принципиально иной системы стиха.

Выше мы уже говорили, что коренное отличие стиха Кантемира и близкого ему стиха Феофана Прокоповича от стиха Симеона Полоцкого и других силлабистов XVII века состояло в том, что в нем резко менялся характер стиховой интонации. В стих вводилось просторечие, он строился на основе светской книжной речи с ее свободным синтаксическим строем и обильными характерными речевыми паузами. В отличие от стиха С. Полоцкого, распадающегося на законченные строчки, интонационно-замкнутые и создающие крайне монотонный и бедный ритм, стих Кантемира дает сложно построенную фразу, приближающуюся к живой речевой практике, к языку житейского обихода, светской книги или документа. Отсюда исключительное обилие переносов в стихе Кантемира. Это богатство речевыми паузами совершенно изменяло звучание стиха, разрушало учительно-монотонную его структуру, приближало его к живой речи.

Первыми писателями, которые сумели уловить новые требования, предъявляемые жизнью к литературе, и в какой-то мере откликнуться на эти требования, были Феофан Прокопович, Кантемир, Тредиаковский.

Тредиаковский писал, например, в предисловии к роману Тальмана «Езда на остров любви», который он перевел в 1730 году: «На меня, прошу вас покорно, не извольте погневаться (буде вы еще глубокословныя держитесь славенщизны), что я оную не славенским языком перевел, но почти самым простым руским словом, то есть каковым мы меж собой говорим»[1].

И у Кантемира и у Тредиаковского очевидно ощущение назревшей литературной реформы.

Творчество Кантемира было, однако, слишком односторонним. Глубоко усвоив новые принципы, внесенные в жизнь петровскими реформами, он не столько утверждал их непосредственно в своем творчестве, сколько боролся с теми, кто противодействовал этим реформам. Но этого было еще недостаточно: необходимы были образы, в которых были бы отражены, уже в положительной форме, новые

---

[1] Соч. Тредиаковского, изд. А. Смирдина, т. 3, СПб. 1849, стр. 649.

силы, пробуждавшиеся в России, те новые пути исторического развития, на которые она выходила. Без этого создание новой литературы не было еще завершено. Если Кантемир борется с тем, что противостоит новым тенденциям развития жизни, то Тредиаковский и больше всего Ломоносов утверждают эти новые тенденции.

Поэтому и в системе стиха должны были произойти какие-то существенные изменения. Они должны были вобрать в себя то пафосное начало, которого нет у Кантемира.

Поэтому 30-е годы являются периодом нащупывания новой системы стиха. В принципе — это создание такого типа речи, который практически представлял бы собой проекцию того нового характера, который в этот момент входил в литературу.

В это время и выдвигается фигура Тредиаковского. Он первый очень отчетливо формулирует неудовлетворенность стихом Кантемира, говорит, что надо искать отчетливый ритм. С его именем и связаны поиски новой системы стихосложения. Но у Тредиаковского мы сталкиваемся со своеобразным противоречием. Состоит оно в том, что он, с одной стороны, уловил как будто бы новый принцип стихосложения, сформулировал его и практически в какой-то мере осуществил. С другой стороны, в его стихах, в его стиховой практике мы не ощущаем того, что новая система стихосложения уже вошла в действительность. Реальный стиховой процесс Тредиаковский по существу не изменил, хотя он и делает в этом отношении некоторые значительные шаги. Сила и слабость Тредиаковского заключается в том, что Тредиаковский уловил в развитии стиховой культуры черты, необходимые для того, чтобы создать тот новый тип стиховой речи, который уже намечался в действительности, и вместе с тем в том, что его стих не сыграл той реформаторской новаторской роли, которую сыграл стих Ломоносова.

Тредиаковского обычно трактуют как одиночку, выдвигая на первый план чрезвычайно своеобразную словесную структуру его стихов, их запутанность, усложненность и т. д. Сложность и запутанность его стихосложения объясняют по сути дела личными особенностями Тредиаковского. Так, например, С. М. Бонди говорит в указанной выше работе, что в основе стиха Тредиаковского лежит «стиль канцелярского документа, судебного «екстракта», стиль

подьячего»[1]. С. Бонди указывает, что союз «и» Тредиаковский ставит после присоединяемого им слова: «кушать и садиться», что предлог он отрывает от того слова, к которому он относится («вне рассудок правоты»), что определение он отделяет от определяемого и т. д. Все это создает ни с чем не сравнимую стилевую физиономию Тредиаковского, которая и заставляет его рассматривать именно как одиночку.

Л. В. Пумпянский выдвинул иную трактовку стилистических позиций Тредиаковского. С его точки зрения основа этих особенностей Тредиаковского состоит в том, что поэт сознательно стремится перенести в русский язык латинскую систему свободной расстановки слов. Л. Пумпянский указывает на те же особенности, на которые указывает и С. Бонди, — инверсии, отрыв предлогов и т. д. — и приходит к выводу, что стих Тредиаковского представляет собой «сплошную латинизацию синтаксиса русской стихотворной речи»[2]. Перед нами уже другое объяснение своеобразия стиха Тредиаковского. Здесь, безотносительно к расхождению в аргументации, очевидно совпадение основной предпосылки: Тредиаковский рассматривается вне процесса, как единичное явление, получается, что он придумал поэтический язык для своих личных надобностей.

Нет спора, что у Тредиаковского можно найти много примеров такого рода синтаксической несогласованности (при этом не следует забывать, что у раннего Тредиаковского их гораздо больше, чем у позднего). Но нетрудно, конечно, найти у него и примеры правильного, обычного построения фразы, в количестве, превышающем все латинизмы и канцелярские «екстракты». Например:

Глазами как была старушечка больна,
То лекаря к себе в дом призвала она,
Чтоб вылечиться ей, и не смотря на трату
Довольную ему та обещала плату,
Стал пользовать ее тот лекарь понятой,
И мастью он глаза по всяк день мазал той[3].

Очевидно, что осложненность синтаксиса у Тредиаковского вовсе не имела столь принципиального характера. Ни Л. В. Пумпянский, хотя он являлся автором работы

---

[1] С. Бонди, указ. соч., стр. 63.
[2] Л. В. Пумпянский, указ. соч., стр. 234.
[3] В. Тредиаковский, Стихотворения, «Советский писатель», 1935, стр. 211.

о Кантемире, ни С. Бонди не сопоставили стих Тредиаковского со стихом его непосредственного предшественника — Кантемира. Если бы они это сделали, то увидели бы, что в стихах Кантемира имеются те же синтаксические особенности, которые так настойчиво подчеркиваются ими в творчестве Тредиаковского.

Мы уже приводили выше такие примеры. В самом деле, возьмем такие строки Кантемира:

И подносит черствые *ЕМУ* хлеба крохи...

И все дружки, что его *НА* месте засели...

Если *ПО* в законе искусных мнению...
и т. д.

Л. Пумпянский приводит в качестве образца латинизированности стиха Тредиаковского такую строчку: «Был Виргилия Скаррон осмеять шутливый». Но у Кантемира мы читаем: «Муза, свет мой! слог твой мне творцу ядовитый»[1].

Чтобы понять стих Тредиаковского, приходится иногда делать перевод его на нормальный язык. Но таких примеров мы можем найти у Кантемира очень большое количество. Строки: «Слыша его колесо мельницы шумливу воду двигать мнитися в звучные обраты»[2] — следует «перевести» следующим образом: «Слыша его, кажется, что мельничное колесо двигает звучными оборотами шумливую воду».

Характерно следующее описание компаса у Кантемира:

...лучами своими
Светила небесные, железце, немногу
От дивного камня взяв силу, нам дорогу
Надежную в бездне вод показать удобны
Небес положение на земле способный
Бывает нам проводник[3].

Примеры синтаксической запутанности и усложненности, о которых обычно говорится (отрыв определения от определяемого, перестановка союзов и пр.), в большом количестве мы находим и у Кантемира и у Тредиаковского. Единственно, чего у Кантемира нельзя найти, это тех «о», которые

---

[1] Сочинения А. Кантемира, 1867, т. I, стр. 87.
[2] Там же, стр. 102.
[3] Там же, стр. 44—45.

стоят не там, где они должны стоять. Но это объясняется, пожалуй, тем, что у Кантемира вообще нет восклицаний в силу сатиричности его стихов.

Синтаксическая неупорядоченность была в высшей степени характерна для силлабических стихов вообще. Однако любопытно, что когда мы читаем Кантемира, мы меньше обращаем внимания на эту синтаксическую затрудненность его речи сравнительно с Тредиаковским. У него она выступает гораздо резче, ощущается нами гораздо отчетливее.

Вспомним теперь, что Тредиаковский выступил с первой русской одой, то есть со стихом пафосного типа. Этот стих уже не отвечал сложной книжной логической интонации кантемировского стиха. Тредиаковский искал стиха, который звучал бы более патетично, но здесь нельзя было ограничиться только ритмической реформой.

Выше мы показали, что Тредиаковский уловил тоническое начало в силлабическом стихе, развил его и придал своим стихам ритмическую организованность, хореический строй. Но это не было еще созданием новой системы стихосложения. И дело не столько в том, что Тредиаковский выделил только один возможный вариант новой ритмической организации стиха—хорей. В наиболее эмпирической форме он все же уловил новый принцип тонического ритма. Но все дело в том, что Тредиаковский, уловив эту новую систему ритмики, более четкую и организованную, не сумел отойти от старой синтаксической системы. Сложную, запутанную, книжную интонацию, громоздкий синтаксис, который характерен для силлабистов, он оставил без изменения.

Именно потому, что у Тредиаковского более отчетливый ритм и в то же время конструкция фраз по-старому запутанная и сложная, мы так резко и ощущаем эту внутреннюю противоречивость его стиха. Аналогичные построения у Кантемира не воспринимаются так резко.

4

Половинчатость реформы Тредиаковского в том и сказывается, что, уловив новые тонические элементы, он не внес в свою стихотворную систему целостности. За его речью нет в достаточной мере единого носителя ее. Реформа ритмики не стала у Тредиаковского реформой стиха. Он делает очень существенный шаг вперед сравнительно

с Кантемиром, осуществляет очень важный этап в создании нового русского стиха, но в то же время не создает еще этого нового стиха. Если мы поставим вопрос о реформе русского стиха как о создании определенного типа речи, как о создании нового способа выражения мыслей и чувств человека сравнительно со стиховой культурой прошлого, то место Тредиаковского становится вполне ощутимым: он уловил один элемент этого нового стиха, ритмический, и не уловил других, без которых этот типический ритм не представляет чего-либо значимого, потому что на нем одном новое звучание стиха, близкого к живой русской речи, развернуться не могло. Образ нового лирического героя оказался незавершенным.

Характерно, что Ломоносов в своей «Риторике» очень внимательно относится именно к вопросам синтаксиса. Ломоносов как раз указывает на те ошибки, которые он считает характерными для организации речи с точки зрения синтаксической. Прежде всего, на первый план Ломоносов выдвигает принцип ясности речи. Он рассматривает те или другие синтаксические элементы с точки зрения ясности речи, с точки зрения того, будут ли они умалять ясность речи, или нет. В частности, одно из требований, выдвигаемых Ломоносовым в его «Кратком руководстве к красноречию», состоит в том, «чтобы речений не перемешать ненатуральным порядком и тем не отнять ясность слова». Это перемешивание речений ненатуральным порядком и отличает кантемировский силлабический стих и — вслед за ним — стих Тредиаковского. Ломоносов говорит, что вместо того чтобы сказать: «горы ведет наверх высокой» — лучше сказать: «ведет на верх горы высокой», что «не должно выкидывать речений, нужных к составлению слова, и тем также умалять его ясность». Рассматривая кантемировский стих, мы все время сталкиваемся с тем, что фраза строится на таких пропусках: «Не столько зерн, что в снопах мужик в день навяжет» (имеется в виду: «в снопах, которые»)[1]. Ломоносов, в частности, говорит и о союзах и принципах их расстановки, о том, что «союзы друг другу натурально следуют». Он требует расстановки слов по их порядку: «солнце, луна и звезды; дед, отец и сын; утро и день, вечер и ночь»[2].

---

[1] А. Кантемир, указ. соч., стр. 69.

[2] М. Ломоносов, Сочинения, т. III, СПб. 1895, стр. 224, 225, 350.

Этот принцип ясности синтаксической конструкции стиха обосновывается Ломоносовым в противовес существующей поэтической традиции. Отсюда он и принципы новой ритмики понимает уже гораздо более широко и полно, чем Тредиаковский. Вступив на путь более глубокого и целостного ощущения нового стиха именно как выразительной системы, как типа речи, Ломоносов находит целый ряд таких путей развития нового ритма, которые для Тредиаковского были закрыты именно потому, что он глядел только в том направлении, куда его взгляд направляло развитие силлабического ритма, а не стиха в целом.

Влияние силлабической стихотворной культуры вначале сказывалось и у Ломоносова. Он начал с хорея. У него иногда встречается синтаксическая осложненность речи, «не натуральный порядок речений»:

Но с пригожеством на угрюмой
Нет тово на сей земли
Чтоб я зрил очми и думой
Бреги как моей руки
Тихим током орошенны,
Где не смеют устремленны
Ветры волн когда взбудить[1].

Но в своей первой оде, написанной ямбом, Ломоносов вступает на другой путь. Он эту новую, ясную, ритмическую основу стиха связывает с простой, а не книжной, запутанной синтаксической интонацией, которую мы наблюдаем у Кантемира и у Тредиаковского.

Для стихов Ломоносова характерно совпадение фразы или частей фразы с ритмическим членением. Это помогает ему достичь патетичности речи, насытить ее восторженными интонациями, характерными для оды.

Основной пафос творчества Ломоносова — это пафос родины, зовущей к труду и культуре, требующей самоотверженного ей служения: «Рачения и трудов,— пишет он,— ...требует пространная и изобильная Россия. Мне кажется, я слышу, что она к сынам своим вещает: простирайте надежду и руки ваши в мое недро и не мыслите, что искание ваше будет тщетно»[2].

Для того чтобы понять оды Ломоносова, нужно помнить, что они все строятся по существу как восторженная речь

---

[1] М. Ломоносов, Сочинения, т. 1, 1891, стр. 5.
[2] Там же, т. 4, стр. 287.

поэта, говорящего о своей родине. Облик этого поэта — это облик гражданина в лучшем смысле этого слова, облик передового человека своего времени, воодушевленного высокими идеалами.

Эпоха «просвещенного» абсолютизма ставила перед людьми того времени ряд существеннейших вопросов. Наново осмыслялись вопросы общественной морали и отношения человека к обществу и к государственной власти. Личное и общественное, долг и личный интерес, любовь и долг, отношение к новой культуре и еще сохранившемуся патриархальному быту — все это реальные, выраставшие из жизни проблемы, с которыми мы сталкиваемся в одах, трагедиях, комедиях и в других жанрах представителей русского классицизма и в первую очередь Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова.

И на Западе и в России классицизм приносил с собой широту проблематики, высокий национальный пафос, силу и значительность человеческих страстей, потрясавших зрителей и подымавших их на новую и высшую ступень общественного сознания. Говоря о том, как на него подействовал монолог Клитемнестры в «Ифигении» Расина, Сумароков писал: «Волосы на мне дыбом, сердце затрепетало, замерло; а по окончании явления, в минуту громчайшего плеска, полилися из очей моих слезы»[1].

Равным образом, по воспоминаниям современников, трагедии самого Сумарокова заставляли плакать зрителей.

В самом деле, зритель или читатель Ломоносова, Сумарокова или Тредиаковского не мог не задумываться над существеннейшими проблемами своего времени, которые они ставили. При всей ограниченности характеров и сюжетов сумароковских трагедий, например, они с достаточной силой выдвигали перед аудиторией вопросы большой глубины и значительности.

Вот для примера разговор Пармена (наперсника Димитрия) и Шуйского из трагедии Сумарокова «Димитрий Самозванец». Негодуя на Димитрия, Пармен говорит:

> Наперсником его я был бы верен ввек,
> Коль добродетельный он был бы человек;
> Но сын отечества, член русского народа...

---

[1] А. Сумароков, Мнение во сновидении о французских трагедиях, Собр. соч., 1787, ч. IV, стр. 339.

Ш у й с к и й

Димитрия на трон взвела его порода.

П а р м е н

Когда владети нет достоинства его,
Во случае таком порода — ничего.
Пускай Отрепьев он, но и среди обмана,
Коль он достойный царь, достоин царска сана.
Но пользует ли нам высокий сан един?
Пускай Димитрий сей монарха росска сын;
Да если качества в нем оного не видим,
Так мы монаршу кровь достойно ненавидим,
Не находя в себе к отцу любови чад.
Коль нет от скипетра во обществе отрад,
Когда невинные в отчаянии стонут,
Вдовы и сироты во горьком плаче тонут,
Коль вместо истины вокруг престола лесть,
Когда в опасности именье, жизнь и честь,
Коль истину сребром и златом покупают,
Не с просьбой ко суду, с дарами приступают,
Коль добродетели отличной чести нет,
Грабитель и злодей без трепета живет,
И человечество во всех делах теснится;
Монарху слава вся мечтается и снится.
Пустая похвала возникнет и падет;
Без пользы общества на троне славы нет.

Оставшийся один Шуйский заключает свои размышления следующей сентенцией:

Почтен герой, врага который победит,
Но кто отечества от ига свободит
И победителя почтенней многократно:
За общество умреть и хвально и приятно.

Эти тирады по значительности поставленных в них вопросов несоизмеримы с тем, что можно было найти в литературе первых десятилетий XVIII века. Классицизм, таким образом, был исключительно важным этапом в развитии русской литературы XVIII века. Он создавал основы для того отбора в ней реалистических элементов, накопление которых в течение XVIII века постепенно подготавливало ту литературную реформу, которую совершил Пушкин. В его творчестве реализм выступил уже как законченное художественное направление, осуществленное в богатейшей галерее типических характеров.

Но для этой реформы нужны были многие десятилетия постепенного накопления литературной культуры, постепенного нащупывания новых художественных принципов.

Этот процесс и проходил в течение всего XVIII века в русской литературе, охватывая все стороны литературного творчества вплоть до стиха.

Соответственно с входившими в литературу новыми образами и новыми проблемами Ломоносов должен был обратиться и к новому жанру, который давал возможность развернуть это новое содержание,—к оде.

Образ поэта, восторгающегося открывшимися перед Россией перспективами, требовал, естественно, соответственной лексики и соответственно приподнятой интонации.

Ломоносов не только обратился к новому ритму, но и *связал эту ритмическую реформу с новой лексикой и новым синтаксисом*[1]. Глубоко прав был историк С. М. Соловьев, писавший: «То, чего так сильно желали от русских ученых, от российского собрания и не могли дождаться от известного пиита и переводчика Тредиаковского, именно живой русской речи и сколько-нибудь гармоничного стиха, то было получено от студента, занимавшегося за границей горным делом... Для современников вопрос заключался не в том, кто первый указал на тоническое стихосложение, но кто писал:

Воспевай же, лира, песнь сладку,
Анну то есть благополучну,
К вящшному всех врагов упадку,
К несчастью в веки и тем скучну—

и кто писал:

Шумит с ручьями бор и дол:
Победа, росская победа!
Но враг, что от меча ушел,
Боится собственного следа...

Первого автора звали Тредиаковским, второго — Ломоносовым»[2].

Мы видим, следовательно, что реформа русского стихосложения ни в какой мере не может мыслиться нами как результат мгновенного индивидуального озарени[illegible]ласти создания нового стиха, которое мы можем связ[illegible]ь прямолинейно с какими-либо определенными индивидуальными лицами.

---

[1] Вопрос о ритмической реформе Тредиаковского—Ломоносова широко освещен в названных выше работах С. Бонди, Л. Пумпянского, Б. Томашевского и других, и мы здесь его не затрагиваем.

[2] С. Соловьев, История России, т. XXII, 1872, стр. 290—293.

Создание нового стиха в начале XVIII века было не только созданием новой формы, но и созданием нового содержания. Оно состояло в том, что в нем, во-первых, происходило освобождение литературного процесса от элементов церковно-дидактического порядка и создание светской литературы. Во-вторых, эта светская литература развивалась прежде всего по линии внесения в нее утверждающего позитивного положительного начала, в котором сказались те новые черты исторического процесса, которые в этот момент в России определялись. Основными фигурами, с которыми связан процесс создания нового русского стиха, являются Кантемир, Тредиаковский и Ломоносов. Двое из них — это своеобразные предтечи этой реформы, и, наконец, Ломоносов выступает перед нами как реформатор системы стиха в целом. Он сделал тот решающий шаг, после которого появился у нас новый стих. Если Кантемир освободил стих от его подчиненности религиозной культуре, если Тредиаковский вслед за этим в силлабической стиховой культуре уловил наиболее отчетливо и ясно звучащие ритмические тенденции, то Ломоносов привел в соотношение ритмические, интонационные и синтаксические элементы стиха и, наконец, создал новый стих в его конкретности, в его реальности, то есть стих с ясным обликом стоящего за ним носителя данного типа речи — лирического героя, в котором обобщались передовые черты человека ломоносовского времени.

Дальнейшее развитие стиха в XVIII веке шло именно в том направлении, которое было намечено Ломоносовым.

Совершенная им *ритмико-синтаксическая* реформа русского стихосложения является общей основой для различных исторически мотивированных своесбразных форм русского стиха XVIII века.

Своеобразие их определялось в зависимости от того, какой тип лирического героя за ними стоял, определяя принцип отбора тех или иных выразительных стиховых средств, но не меняя уже общей основы стихосложения. Она была в достаточной мере гибкой для того, чтобы передавать и индивидуальные (стилевые) и более общие (жанровые) особенности.

Поучительным примером в этом отношении является так называемый вольный стих.

Глава VII

ВОЛЬНЫЙ (БАСЕННЫЙ) СТИХ XVIII ВЕКА

1

Сложившийся в 30-е годы XVIII века силлабо-тонический стих только еще начинал свое развитие. После хореев Тредиаковского Ломоносов ввел ямбы. Трехсложные размеры (дактиль, амфибрахий, анапест) у Ломоносова даны лишь как примеры и развивались уже Сумароковым, который чрезвычайно широко разработал новую систему стиха, связывал ее с теми сторонами народного стихосложения, которые могли войти в стих литературный, обращался к различным жанрам. Жанровое своеобразие стиха является очень поучительным примером того, как тесно связан он, как система речи, со всеми сторонами художественного творчества в целом. Сложившаяся в XVIII веке система вольного — басенного стиха — является в этом отношении весьма показательной.

Вольным стихом называют обычно такую разновидность силлабо-тонического стиха, которая состоит из неравных по величине (по количеству «стоп») отрезков, в отличие от обычного силлабо-тонического стиха, каждый из отрезков которого состоит из равного количества слогов и тем самым «стоп» (не говоря, конечно, о каталектике). Сам термин «вольный стих» употреблялся ранее и для обозначения стихов с неполным против схемного количеством ударений: «Неправильными и вольными стихами те называю, в которых вместо ямба или хорея можно пиррихия положить»

(Ломоносов, «Письмо»). Но уже у Остолопова находим более распространенное употребление этого термина в данном выше смысле («Вольными стихами называются совокупление нескольких стихов, состоящих из неравного числа стоп, как-то: шестистопных с пятистопными или четырехстопными, четырехстопных с двухстопными и трехстопными; а иногда и все вместе употребляемы бывают»)[1], которое и является господствующим теперь. У Остолопова есть и другое замечание, по которому можно думать, что «вольными» стихами он считал вообще стихи, не имеющие строфического строения[2]. Такой «неравностопный» неурегулированный вольный стих представляет собой очень своеобразную стиховую конструкцию, до сих пор мало изученную. Руководства по стиховедению (в отношении к нему) обычно ограничиваются замечаниями чисто описательного характера (типа остолоповских), весьма мало говорящими. Если по отношению к нормальному стиху считали возможным устанавливать известные нормы: «законы», правила и т. п., то по отношению к вольному стиху такого рода тенденция совершенно отсутствовала. Карамзин писал о «Душеньке» Богдановича: «Душенька есть игра воображения, основанная на одних правилах нежного вкуса, а для них нет Аристотеля», и дальше: «Стихотворство есть приятная игра ума и богатее обыкновенного языка разнообразными оборотами, изменениями тона, особливо в вольных стихах, какими писана «Душенька» и которые, подобно английскому саду, более всякого правильного единства обнаруживают ум и вкус артиста»[3]. Этот взгляд на вольный стих, как на стих, не имеющий «правил», характерен для XVIII века (ср. у Петрова, бывшего в свое время преподавателем поэзии и риторики: «Как питомцу муз, смею я при сем сопроводить в Ваши руки несколько строк моего сложения... стыжуся назвать их стихами, ибо в них не наблюдена мера стоп, а только видно, что писаны ямбами»[4]. То же у Богдановича: «Я формой строк себя не беспокою и мерных песней здесь порядочно не строю, стихи без равных стоп, по вольному покрою на разный образец крою») и остается в сущности неизменным и для наших дней.

---

[1] «Словарь», т. I, стр. 139.
[2] Там же, стр. 204.
[3] «Вестник Европы», 1803, № 4, стр. 10.
[4] «Письмо к неизвестному», 1797.

Русский вольный стих является модификацией силлабо-тонического стиха. Подобного рода модификации, возникающие внутри стиховых систем и представляющие собой частные ритмические системы внутри общей, образуются обычно путем выключения из данной ритмической системы какого-либо фактора ее ритма,—нарушенное ритмическое равновесие возмещается перемещением остальных факторов, изменением их значения, их взаимоотношения и т. д. Так, например, в белом стихе выключение из системы рифмы, являющейся одним из важных факторов ритма, поскольку она размечает границы ритморядов, ведет к резкому увеличению числа переносов, придает совершенно иное значение стиховым клаузулам, изменяет интонационное его строение и характер синтаксиса, приводит к совершенно своеобразной игре каталектикой и т. д., одним словом, выключение из данной стиховой системы одного из ее факторов—повлекло к перемещению и изменению значения остальных и тем самым создало известную ее модификацию, известную частную ритмическую систему, приближающуюся к общей, но в тех или иных отношениях от нее уклоняющуюся.

Нужно при этом иметь в виду, что сами эти модификации не только являются своеобразными частными ритмическими системами внутри общей, но и отличаются теми или иными жанровыми особенностями: ритмическое своеобразие их чаще всего совпадает с своеобразием жанровым (так, например, белый стих применяется главным образом в драматическом жанре, вольный стих — в басенном жанре и т. д.),— и отличие их перестает быть только формальным. Например, расцвет белого стиха в России в 20-х годах XIX века определялся выдвижением на первый план драматического жанра, в связи с чем возникла необходимость в стихе, близком к разговорному языку, «свойственному трагедии»[1]. В связи с этим намечается отказ от рифмы, связывающей лексический и синтаксический строй стиха (ср. у Пушкина «Мысли на дороге»); отказ от рифмы влечет к перестройке остальных элементов ритма стиха: возникает своеобразная система белого стиха, тесно связанного, прежде всего, с драматическим жанром и как раз его нуждами и обусловленного. Именно так стоит вопрос и с вольным

[1] «Белые стихи...необходимы в трагедии для изложения сильных чувств во всей их обнаженной простоте» (А. Одоевский (А. О.), О трагедии «Венцеслав», сочинение Ротру, переделанной г. Жандром, «Сын отечества», СПб. 1825, ч. XCIX, стр. 102—103).

стихом, возникновение которого обусловлено, прежде всего, нуждами басенного жанра, имевшего в тенденции сатирическую окраску.

Если в силлабо-тоническом стихе единицы стиха равны в отношении количества слогов в каждой из них (не говоря о каталектике, имеющей особое значение и не меняющей по существу дела), то по отношению к вольному стиху мы имеем совершенно иную картину — количество слогов в строке колеблется в нем от 1 до 15, чаще от 2 до 13. Отказ этот от равностопности (понимаемой как принцип тонической соизмеримости), сам по себе уже значительно нарушающий единство и соизмеримость стиховых отрезков, лишает прежнего значения и другие факторы стихотворного ритма. Проф. Жирмунский, исходя из этого соображения, склонен даже относить вольный стих к такому стиху, «в котором последовательность метрически равноценных ударений, главенствующих над акцентными группами, воспринимается как ритмически равномерная»[1],— другими словами, уже не к силлабо-тоническому, а тоническому стиху типа Маяковского, с которым он и сближает Крылова[2].

Прежде всего, рифма в вольном стихе в известной мере теряет свое значение звукового сигнала, размечающего границы ритморядов, поскольку она начинает появляться не через определенные промежутки, а на случайных, «неожиданных» местах. В то же время чередование клаузул не имеет определенного характера: одинаковые мужские и женские окончания (дактилические единичны: «Был некий пьяница, || а перед ним и день и ночь || стояла скляница».—Сумароков, V,1)[3], то идут подряд по 4, 5, иногда 6 стихов[4] («И первый говорил: || «Я жив быть не

[1] «Введение в метрику», стр. 258.

[2] Там же, стр. 256.

[3] Римской цифрой обозначена книга Сумарокова, арабской — притча.

[4] См. у Хемницера басни «Два соседа», «Земля хромоногих», «Медведь-плясун», «Орлы», «Конь верховой», «Богач и бедняк», «Праздник», «Дьяковой». Ср. замечания Измайлова в его «О рассказе басни. Разбор басен» (Сочинения, т. II, 1849):

«Что должность? Ничего.
Вот только лишь всего,
Чтоб не пускать на двор чужого никого —

если в *вольных* или *неровных* стихах три сряду оканчиваются одинаковою рифмою, то это делает какую-то особенную приятность

хочу, чтоб ты не заплатил, || что свинью у меня мою ты затравил». — «*Два соседа*» Хемницера), то отрываются друг от друга на такое же расстояние. В то время как в лирическом стихе тройные, четвертные и т. д. рифмы встречаются очень редко, и если встречаются, то обычно закономерно проводятся через все стихотворение, в вольном стихе (вне всякого упорядочения) такие окончания очень часты. Ослабление рифмы в вольном стихе как фактора ритма видно, наконец, из того, что он размещает ее на местах, ритмически не предуказанных (Хемницер: «Встречают, || поздравляют» — «*Медведь-плясун*»; «А сам совался, || и метался»—«*Львиный указ*»; «С руками || и с ногами»— «*Хитрец*»; «Где сборы || там и воры» — «*Побор львиный*»; Сумароков: «Связали, || как воров».—I, 28; «И отвечает || сатане»—I, 51; «Без склада || и без лада»—VI, 52; «По смерти он покинул || дочь»—VI, 2; «И подписал определенье || так»—V, 3; «И на дуб села, || села»—V, 6; «И собирает || дань»—III, 116; «С размаху || скок»—III, 17; «Не равны жеребья измеря, || лев»—I, 35; «Мужик дорогой || шел»—I, 52; «И в двери слева || толк»—II, 47; «Воро́тник был в три пуда || пес»—II, 9; Аблесимов: «Толику || мысль велику»—I; «Такова || удалова» — II; «Большинством, || иль старшинством» — V; «Придет его планета || эта»—VI; «При ре́ке || невдале́ке»—IV; «Известно, каково крапивно семя || есть»—VII; Петров: «Нет, || милый дед».—«*Приключения Густава III*»; Чулков: «Аз || не без глаз»—«*И то и сио*», л. 28, и т. д.). Во всех этих примерах рифма разрывает ямбическую строку, обращая вторую ее часть в ложный хореический ход, — явление, неизвестное в лирическом стихе.

Таким образом, отказ от равностопности влечет к ослаблению и других факторов ритма вольного стиха. Это вытекает

для слуха. Прибавьте еще четвертый стих с такою же рифмой, и все будет испорчено. Впрочем, могут оканчиваться одинакими рифмами пять и шесть стихов, когда изображается в них какое-нибудь быстрое действие» (там же, стр. 709). В разборе Хемницеровой басни «Воля и неволя» сказано, «что в вольных или неровных стихах не более как три сряду должны оканчиваться одинакою рифмою. В этой тираде (у Крылова, «Лягушки, просящие царя»—*Л. Т.*) *четыре* стиха имеют одинакую рифму... здесь, однако, монотония или однозвучие не так чувствительны оттого, что последние два стиха очень коротки и что четвертым оканчивается новый период» (А. Измайлов, О рассказе басни и Разбор басен, Сочинения, т. 2, 1819, стр. 728).

еще из следующего соображения: в лирическом стихе его ритмическое движение, ритмическая инерция осуществляется сочетанием различных модификаций одного и того же размера, например: «Зачéм неже́нскою душóй || онá любúла кóнный стрóй, || и брáнный звóн литáвр, и клúки || пред бунчукóм и булавóй || малороссúйского влады́ки»,— схема ударений: 3, 4, 4, 2, 2 (П у ш к и н, Полтава). Вольный стих, оперируя с разностопными единицами, лишен возможности использовать эти модификации, так как естественно, что, скажем, в четырехстопном ямбе различие его модификаций ощущается только в его пределах. Как только мы за них выйдем, различие между этими модификациями потеряется и для шестистопного ямба, скажем, все модификации четырехстопного будут только одним четырехстопником без различия в их строении. Переход от шестистопника к четырехстопнику настолько значителен, что индивидуальные различия отдельных модификаций уже стираются.

Это своеобразие вольного стиха, может быть, наиболее ярко проявляется в отношении его к переносам. В силлабо-тоническом равностопном стихе, как мы помним, в тех случаях, когда членение ритмическое и членение синтаксическое и смысловое не совпадают, определяющее значение приходится на долю ритма:

Вдали огонек за рекою,
Вся в блестках сияет река,
На лодке весло удалое,
На цепи не видно замка.
Никто мне не скажет: «*Куда ты*
Поехал, куда загадал?»
Шевелись же, весло, шевелися!
А берег во мраке пропал.

Фет

В народном стихе, наоборот, перед нами, можно сказать, полное отсутствие переносов. Больше того, в тех случаях, когда народный стих усваивал стиховые формы, имевшие переносы, то обычно он видоизменял их путем устранения переносов и восстановления единого смыслового отрезка.

В равностопном стихе, в котором, как выше говорилось, ритмическое движение является определяющим, перенос представлен в большом количестве, несмотря на резкие колебания.

Обращаясь к вольному стиху, обнаруживаем совершенно другую картину. Так, у В. Петрова на 1960 стихов два случая переноса, у Богдановича также два случая на 4107 стихов, у Сумарокова 26 на 5500 стихов и т. д. Короче, количество переносов в одной «Полтаве» (100) превышает число переносов в 30 000 стихов у различных авторов вольного стиха в XVIII веке. Могущее быть выдвинутым возражение, что в XVIII веке к переносам вообще наблюдалось отрицательное отношение (ср. Тредиаковского[1], запрещавшего в «Трактате» «мерзкий перенос», и Сумарокова, в «Критике на оду» нападавшего на «непростительные переносы» Ломоносова),— не достигает цели, так как, во-первых, употребление переносов было в достаточной мере известно и XVIII веку[2], а во-вторых, и в XIX веке число их в вольном стихе продолжает оставаться крайне незначительным.

Выше уже говорилось о том, что устранение равностопности нарушало систему ритмического равновесия стиха и влекло к перестановке и изменению соотношений остальных факторов стиховой конструкции. Повышение значения смысловой композиции стиха, выразившееся, в частности, в отказе от переносов, является первым следствием такой перестановки.

Если мы обратимся к вольному стиху, то увидим, что он значительно расшатал интонационное и, следовательно, ритмическое единство равностопной силлабо-тоники. Синтаксис вольного стиха (по сравнению с равностопным) характеризуется, во-первых, значительно менее резкой интона-

---

[1] В примечании к переводу Буало (к строке «И стих в ближайший стих не стал сметь преноситься») он писал: «Прежние наши стихи, составляемые польским образом, весьма подвержены сим переносам. Сей порок в них очень несносен. В нынешних перенос делается ж иногда; но не в начале стиха, в чем и есть порок, но до пресечения или до самого конца стиха» (В. Тредиаковский, Соч. и переводы, 1752, т. 1, стр. 9). То же в «Способе»: «есть, порок в старых у нас польских стихах... когда переносится недоконченный разум в первом стихе в начало последующего... все сие делается необходимо противным образом, так что весьма сие в них нелепо и противно нежному слуху. Того ради... отнюдь не надлежит употреблять сей перенос... однако сей порок сносится, когда разум... доносится до пресечения или до конца стиха» (Сочинения, т. I, стр. 35 и 135—136).

[2] См. не всегда, впрочем, верные указания у Л. Поливанова, «Гофолия» («Русский Александрийский стих», М., 1892, стр. CXXVIII).

ционной самостоятельностью ритмико-синтаксических членений, меньшей их «замкнутостью», и, во-вторых (как следствием этого),— значительно большей величиной синтаксического периода. Ср. у Сумарокова:

Хоть шерсть у волка и густа,
Однако пес до ребр волков в лесу хватает
И ребры у волков считает
И волчьи там кишки как нитки он мотает,
Иной волк тамо без хвоста,
Иной без уха,
Иной без бока иль без брюха,
А все тому причина пес,
Который там коробит лес,
Как Трою Ахиллес.
Однако пес невинен
И не чинен,
Не тронет ни ково,
Когда не трогают ево,
А ежели кто тронет,
И закричит, и по-бычачью зарычит,
Заплачет,
И, может быть, еще о трех ногах поскачет (III, 3).

Здесь очень отчетливо выступает та синтаксическая неупорядоченность (в смысле неравенства синтаксических периодов), которую трудно найти в силлабо-тонике.

Распадаясь на более мелкие интонационные единицы, чем силлабо-тонический стих, вольный стих и теряет благодаря этому надобность в переносах, так как его интонационное движение в каждом отрезке не настолько сильно, чтобы перебрасываться за границу отрезка. Благодаря этой интонационной «расшатанности» в вольном стихе и нет того интонационного «фона», на котором так резко выступают нарушения его (переносы), столь характерные для равностопного стиха. Вследствие этого целый ряд случаев, которые формально являются переносами и ощущались бы как таковые в равностопном стихе, в вольном стихе не создает впечатления перебоя в интонационном движении (напр.: «И выпьет нектар весь она || одна || до дна».—Сумароков, III, 18) и уже не ощущается как перенос, чем и объясняется, в частности, малое их число. Самая же возможность распадения синтаксиса на такие мелкие интонационные единицы, которые иногда насчитывают в себе всего один слог (Майков: «Читатель, волен ты, тебе и думать вольно, || что в свете есть довольно || сей || подобных ворожей»—«*Нака-*

зание ворожее»; «Он, || как Молиеров Гарпагон»—«*Скупой*»; «Львы || не кушают травы»—«*Осел, пришедший на пир*»; Сумароков: «Но что родилось бишь? || мышь»—VI, 39; «Как будто воробья, дрозда или синицу; || Гость || одну отрезал кость»—VI, 50; «Не бесконечна ли сей критики граница, || Что || худого в том, что я сказал жеребо?»—VI, 51; «В котором бы ему побольше был доход, || кот || в год»—VI, 60 и т. д.), основана на том, что он совпадает уже не с ритмическими, а со смысловыми единицами.

Это совпадение синтаксических членений со смысловыми (а не ритмическими) единицами значительно освобождает синтаксис и сближает его с разговорным, что и является в особенности характерным для синтаксиса вольного стиха. Благодаря такому его характеру изменяется само отношение к переносу в вольном стихе, и целый ряд случаев (подобных вышеприведенным), которые в равностопном стихе ощущались бы как переносы, в нем уже не дают такого ощущения, так как нет уже той интонационной инерции, на фоне которой в равностопном стихе они возникают. Кроме того, в подавляющем большинстве случаев такие «напоминающие» переносы (но не являющиеся ими) случаи строятся по типу contre-rejét, захватывают всю следующую строку, то есть являются наименее ярко выраженным видом переноса.

Отметив синтаксическую расшатанность, обратимся к рифме вольного стиха. Уже говорилось, что рифма его до некоторой степени теряет свое значение звукового сигнала, размечающего движение ритма. Однако как раз в вольном стихе мы встречаем чрезвычайное тяготение к рифме. Если, например, силлабо-тонический стих мог создать целую ритмическую систему белого стиха, стиха без рифмы, и сплошь и рядом давать частичные безрифменные построения,— то вольный стих настолько тесно связан с рифмой, что в десятках тысяч строк вольного стиха не встречается нерифмованных стихов (попытки Сумарокова в переводах псалмов, а впоследствии и Жуковского в «Путешественнике и поселянке», «Рустеме и Зорабе» писать вольным стихом без рифмы никем не продолжались). Такое тяготение к рифме понятно, поскольку она, размечая границы ритморядов, до некоторой степени может удержать ослабленную ритмичность, но так как неравностопность стиховых отрезков и произвольность в расположении стиховых клаузул лишают ее закономерности, о чем говорилось

выше, то в рифме должны, очевидно, появиться какие-то добавочные, укрепляющие ее факторы.

Вообще говоря, происхождение и развитие рифмы выделяет ее значение, как ритмообразующего звукового повтора. В связи с этим и различные классификации рифмы как на Западе, так и у нас, учитывают именно звуковые стороны рифмы, с большим или меньшим совершенством фиксируя качество, число и место звуков, образующих повтор. Моменты же смыслового и синтаксического порядка классификациями не учитываются, так как они не играют и не могут играть в рифме особенной роли и являются добавочными и часто отсутствующими признаками, не дающими возможности для какой-либо твердой классификации. Если, однако, мы обратимся к рифме вольного стиха, то заметим, что там выдвигается еще один признак, который отмечал А. Я. Грот. Говоря о рифме Хемницера и Леонтьева, он в особую вину ставил ей очень большое количество глагольных рифм, считая их поэтическим прегрешением, излишней вольностью. Это чувствовали и современники: «Хемницера многие обвиняют в том, что большая часть стихов... его... оканчиваются глаголами»;[1] «Погрешает очень часто Хемницер; в его баснях рифмы состоят по большей части из глаголов»[2]. Однако, если мы сравним вообще количество глагольных рифм в вольном стихе и силлабо-тоническом стихе, то заметим, что в вольном стихе процент глагольной рифмы неизменно выше, чем в силлабо-тоническом стихе (у Богдановича, Хемницера, Сумарокова, Державина, Кострова, Петрова и других). Больше того, если мы сравним у одного и того же писателя процент глагольной рифмы для вольного стиха и для равностопного стиха, то увидим постоянный перевес глагольной рифмы в вольном стихе (Богданович, Крылов, Костров и т. д.). Значение этого перевеса глагольной рифмы в вольном стихе станет понятным, если мы учтем, что в глаголе мы имеем наиболее действенное, наиболее ярко окрашенное в смысловом отношении слово; глагольная рифма — это рифма, насыщенная смыслом, смысловая композиция стиха прежде всего развертывается именно на глаголах.

Таким образом, характер рифмы вольного стиха, ее

---

[1] Измайлов, указ. соч., стр. 710.

[2] Самсонов, Краткое рассуждение о русском стихосложении, «Вестник Европы», М. 1817, т. XCIV, № 15—16, стр. 333.

повышенная глагольность (ср. у Крылова подряд глагольные рифмы: «возростало—могли—берегли—стало—отошло—возросло—укрепилось—случилось—могло,—«*Дерево*»; или: «скрепили —воротили—ведет —распрощался —забрался —сосет—ждет,— «*Медведь у пчел*») показывает, что она, прежде всего, включена в смысловую композицию стиха. Рифма вольного стиха не только наиболее звучащее, но и наиболее значащее слово. Если в силлабо-тонике рифма (точнее — звуковой повтор) появляется в местах, указанных ритмом, то в вольном стихе она ставится на местах, ритмом не предуказанных, часто даже разрывая ритморяд на части[1].

Таким образом, рассматривая ритм вольного стиха, который, как говорилось раньше, был расшатан отходом вольного стиха от равностопности, рассматривая его синтаксис, его рифму, его отношение к переносам и т. д.,— мы во всех этих случаях приходим к заключению, что каждый отрезок вольного стиха является определенным синтаксическим, интонационным целым.

2

Рассматривая ямб вольного стиха, мы наблюдаем явление, которого в силлабо-тоническом стихе нет совершенно. Оно заключается в том, что ямбическое движение вольного стиха часто нарушается,— примеры этому мы находим у ряда авторов (Сумароков: «Минерва || напилась, как стерва»—VI, 52; «Друг от друга не крали || ничего»—VI, 6; «Изволь, сударь больной, || немного ты покушать || сулемы»—V, 3; «В другой день банщик тот арапа поволок || на полок»,—III, 29; «Не ела с роду кошка || ни орлят,

[1] Шишков (Собр. соч. и переводов адм. Шишкова, СПб. 1828, ч. XII, стр. 128) писал о сумароковской басне: «В таком стихотворении, каким пишутся притчи, басни и сказки, требующем простого, свободного и забавного слога, одинаковой меры стихи не так удобны... как стихи разной меры, то есть длинные, перемешанные с короткими, часто из одного слова состоящими. Напр., глагол *хлопочет*, заступающий место целого стиха, не мог бы иметь той силы, когда бы вместе с другими словами, а не один особенно стоял; он... стоя один, лучше показывает силу свою...» Ср. у Измайлова: «Вдруг обе лапы врознь, || царап того, || другого — одностопный стих, а он употреблен здесь очень кстати, потому что краткостию своею весьма живо изображает скорость» (Измайлов, указ. соч., стр. 718).

ни вепрят»— II, 17; Аблесимов: «Влюбилась в самово || для тово»—X; «Нарочно нарядясь || на показ»—XI; «И самая игорка свецка, || и она || не очень мудрена»—XII; «Начну сперва я с крыс, || они сползлись || в кучу»— I; «Как тот буян погнал его дубиной || со двора»—X; «Вступает в дом судейский: челобитчик || и обитчик»—VII; Петров: «Жарок, || ярок, || удал соловей», или: «Визги, || мызги, || стуки, || звуки || издает», «Тут звонок || и тонок, || там толст, || томен, || огромен, || жалок, || жесток, || силен, || умилен, || низок, высок»—«*Весна*»). Вольный стих Державина (ср. «Целение Саула») дает в особенности много таких примеров, но их уже достаточно, чтобы показать, насколько изменена ритмика вольного стиха сравнительно с силлабо-тоническим (ср.: «*Задавил* — как это в ямбических стихах замешался один состоящий из чистого анапеста?.. анапест, сия тяжелая стопа, изображает здесь весьма удачно усилие...»)[1].

В категорию инородных ритмических отрезков, включаемых в ямбическое движение вольного стиха, входят также и односложные строки (ср. Хемницер: «Нет, || ты ошибаешься, мой свет»—«*Пчела и курица*»; Майков: «Он, || как Молиеров Гарпагон»—«*Скупой*»; «Львы || не кушают травы»—«*Осел, пришедший на пир*», и т. д.), в отношении которых трудно предположить, что они опираются на предшествующие женские клаузулы. Сюда же относятся, наконец, данные выше примеры разрыва строки рифмой с образованием ложных хореических ходов, также сбивающих ритм.

Шестистопный ямб вольного стиха дает столь резкие нарушения цезуры, когда нарушается даже такое каноническое для нее требование, как обязательный словораздел (ср. Сумароков: «Боярин ел, боя || рин пил, боярин спал»— I, 21; «Не кланяться деревь || ям он туда залез» — V, 12; Державин: «Зачем они несход || ны с прочими зверями»—«*Лисица и зайцы*» и т. д.). Позднее такая расшатанная цезура начинает встречаться не только в вольном стихе (ср. у Лермонтова: «Последних и невинных радостей моих»—«*К гению*»; «Здесь хитрость и беспечность злобе дань несут»—«*Жалоба турка*»; у Пушкина: «Пока спасенья тесных врат ты не достиг»—«*Страннику*» и т. д.). Такое нарушение канона шестистопного ямба на фоне гос-

---

[1] Измайлов, указ. соч., стр. 718.

подствовавшей традиции александрийского стиха с обязательной цезурой после третьей стопы[1] очень отчетливо показывает изменения шестистопника в вольном стихе.

Признаком изменения ритма вольного стиха — в частности шестистопного ямба — является включение в стих, наряду с шестистопным, и семистопного ямба. Это размер в качестве самостоятельного XVIII веку неизвестен (у Ломоносова встречаем и восьмистопный ямб в оде «На иллюминацию в день коронования имп. Елисаветы Петровны II»: «Твоей короны здание, монархиня, пускай стоит || тебе к веселию и нам к блаженству твердо, || как наша верность ожидать от неба нам того велит || и ревность уповать всегда тебе усердно»). Семистопники применяют Сумароков, Державин, Майков; встречаются они, конечно, незначительно, как и случаи нарушения цезуры, но здесь важна сама возможность их появления; в то время как в лирическом стихе их нет совершенно, их встречаемость, хотя бы и незначительная, служит лучшим показателем своеобразия ритмической среды вольного стиха, которая способствовала их возникновению.

Несомненно, что какой-либо мотивировки ритмического порядка искать здесь вряд ли возможно (ср. Д е р ж а в и н: «Кичливу грудь царя и страх и стыд бунтуют, в надменном гнев лице и злость изобразуют, кровавы, выпуклы глаза его свирепо зрят», «*Целение Саула*»; «Ненависть с завистью покрыла ярых волн громада», «Биенье сердца, грусть видна в очах царя сурова», «Стрегуща божий град и манием своим его», «По звуку твоему потек всей красный, светлый

---

[1] «Дал им царя: летит к ним с шумом царь с небес» — вот новое доказательство тому, что нет правила без исключения... В шестистопном ямбическом стихе пресечение, или остановка, должна быть после первых трех стоп, а здесь она сделана после двух, и всякий чувствует, что это очень хорошо и естественно и не противно для уха. «*Дал им царя*»—это почти перенос (enjambement), но «переносы из одного стиха в другой,— говорит французский баснописец и критик Дарден,— запрещаемые поэзией во всех прочих стихотворениях, не могут быть терпимы в басне, но, кажется, делают в оной красоту, без сомнения потому, что свободное расположение слов придает басне легкость и естественность, составляющие отличительный ее характер», легкость и естественность составляют главнейшее достоинство *обыкновенного разговора в стихах*, следовательно, кажется можно позволить *переносы* не только в баснях и сказках, но и в комедиях, идиллиях и т. п.» (И з м а й л о в, указ. соч., стр. 722).

строй», «Полк ангельск, поразясь согласием его, красой» — *там же*; Майков: «Какую я хочу, такую ей оставлю долю» — «*Езоп, толкующий духовную*»; «Змея преподлая, а роза умная сатира» — «*Роза и змея*»; «Тотчас раздулися у повара бока и рожа» — «*Повар и портной*»; Сумароков: «Езоп ему копейку дав: «за труд тебе заплата» — II, 15 и т. д.). И нарушения цезуры и семистопный ямб показывают, таким образом, значительное изменение шестистопного ямба в вольном стихе. Это видно и на таких примерах, где один и тот же стих то дается как шестистопник, то как два трехстопника, независимо от ритмической мотивировки (ср. у Богдановича в «Добромысле» строка «У света у царя, у радости царицы» то дается как шестистопный ямб, то, при помощи рифмы, рассекается пополам, причем в основе этого лежит интонационно-смысловое обособление обоих полустиший: «Уже пронесся слух чрез земли и моря: || «У света у царя, || у радости царицы || родились детища двуносы иль двулицы»; то же у Сумарокова: «Ах, матушка моя, пора, пора отселе, || оставим этот дом, || пора, пора отселе» — III, 2).

Рифма то разделяет строку пополам, то, наоборот, стягивает две строки в одну вследствие того, что первая строка лишается рифмы и примыкает ко второй. Выше уже приводились примеры разрыва строки при помощи рифмы с образованием хореического хода во второй части (ср. Хемницер: «Встречают, || поздравляют», «совался || и метался», «с руками || и с ногами», «Где сборы, || там и воры» и т. д.). Во всех случаях этот обычный трехстопный ямб — один ритмический отрезок, однако в тексте все эти единые ритмически строки разбиты пополам, причем вторые все дают «хореическую» каденцию. Вызвано это тем, что каждый из этих отрезков представляет две смысловых группы, на которые и распадается; при этом рифма, отмечающая это членение, ни в коем случае не сигнализирует конец ритмического отрезка и целиком опирается на смысловое членение. Такого рода распадение ритмического отрезка на две части, согласно смысловому членению, обычное для вольного стиха, совершенно не встречается в лирическом.

Другой случай такого разрыва строки сохраняет ямбичность обеих его частей, но все же очень резок, например у Майкова («Роза и ананас»): «На то ей ананас сказал в своем ответе: || «Ты, роза, хороша в едином только лете, || а мой || приятен вкус и летом и зимой», — налицо три строки шести-

стопного ямба, однако в тексте последние строки разорваны на две части: рифма отмечает смысловое, а не ритмическое членение. Еще пример из Аблесимова («Волокита»): «Ему она || одна || утеха, || других веселий всех помеха || и тоска || и без нее не мог он скушать и куска»,— налицо как будто три ритмических отрезка в тексте, однако их шесть: первый разбит на три, второй — на две, и только последний сохранен как шестистопный ямб.

У Сумарокова, например, отчетливая ритмическая связь также разорвана в угоду смысловой подчеркнутости: «Болван того || не примечает || и ничего || не отвечает» (II, 6),— из двух сделано четыре единицы; или: «Ворчал, || мычал, || рычал, || кричал» (II, 3), или: «Ягнят, || козлят, || телят» (III, 2),—каждая смысловая единица выделена в отдельную строку, ритмическое членение следует за ним.

Могут быть и обратные случаи: стяжение двух строк в один смысловой ряд; например, у Майкова басня «Дуб и мышь» начинается трехстопным ямбом с чередующимися женскими и мужскими окончаниями на протяжении двенадцати строк, тринадцатая же дает шестистопный ямб с лишним слогом после третьей стопы: «На верх горы высокой вскарабкалася мышь»,— здесь налицо две строки трехстопника, но они стянуты в одну благодаря смысловой близости: рифма снята, ритм снова изменен.

Особый характер выразительности вольного стиха отчетливо ощущался и современниками: «Комедии, сказки и басни... бывают тем лучше, чем ближе подходят к обыкновенному разговору»[1]. «Простота слога (La Simplicité et le Familier) состоит в том, когда сочинитель изъясняется в немногих и обыкновенных словах и выражениях. Под словами и выражениями обыкновенными разумею я те, которые употребляются в повседневном разговоре и понятны для людей всех вообще состояний одной нации. Слова... возвышенного рода... и... низкие... ни в басне, ни в других сочинениях, которые должны быть писаны простым слогом, не могут иметь места, разве только употреблены будут с особенным намерением»[2]. «Рассказ у Хемницера бесподобен: нигде почти не видно у него принуждения, кажется, что он писал без всякого труда и забавлял невольно читателей своею простотою, но сия-то мнимая простота (bon-

---

[1] Измайлов, указ. соч., стр. 718.
[2] Там же.

homie) или, правильнее, *простодушие*, есть в басне и сказке верх дарования и искусства»[1].

Здесь мы уже подходим к вопросу о том, что же вызвало в вольном стихе все те выразительные особенности, которые были нами отмечены.

Басня, как известно, жанр, основанный на иносказании. Она представляет собой мнимо простодушный, лукавый рассказ о том или ином явлении жизни, за которым скрывается намек на совсем иные явления. Басня в силу этого строится как иронический рассказ лукавого повествователя, говорящего, по выражению Крылова, «истину вполоткрыта».

Этот своеобразный облик лирического героя басни — рассказчика, который нашел такое яркое выражение в образе «Дедушки Крылова», а позднее — в лице «мужика вредного — Демьяна Бедного»,— и организует всю лексическую и интонационную синтаксическую структуру басни и — стало быть — и ее ритмику. «Вопрос об образе рассказчика,— справедливо говорит В. Виноградов,— иначе говоря, вопрос об экспрессивных красках и тональностях басенного сказа является центральным в стилистике басен»[2].

Здесь перед нами опять-таки яркий пример целостности стиха, как определенной системы выразительных средств, представляющей собой, так сказать, речевую проекцию образа лирического героя, вне которой он теряет свою художественную значимость.

Для того чтобы бесконечно разнообразный запас выразительных средств языка начал художественно функционировать, то есть получил бы определенную стилевую целенаправленность,— необходим определенный принцип отбора их и организации в определенное стилевое единство. А это зависит от одного обязательного для художественного повествования условия: определения речевого угла зрения, ощущения того, кто именно рассказывает. В прозе это образ повествователя (эпическое «я»), в поэзии—лирический герой (лирическое «я»). Черты этого героя исторически бесконечно многообразны.

Очевидна и та логика, которая вела к развитию в поэзии XVIII века стиха такого типа.

---

[1] Измайлов, указ. соч., стр. 718.

[2] В. Виноградов, Язык и стиль басен Крылова, «Известия Отд. литер. и языка АН СССР», т. IV, вып. I, М. 1945, стр. 37.

Реформа Тредиаковского — Ломоносова была связана с появлением в поэзии нового типа лирического героя, носителя пафоса, жизнеутверждения молодой дворянской империи.

Существенно, что и борьба его с отрицательными явлениями жизни имела уже иной характер и требовала иных стилистических средств, отвечающих общему типу его речи. Процесс перестройки силлабо-тонического стиха применительно к задачам сатиры и определял собой характер развития вольного стиха. Эта задача была осуществлена А. Сумароковым, который одновременно искал пути к созданию нового для России басенного жанра и определял строй той стихотворной формы, которая в наибольшей степени отвечала бы задаче речевой конкретизации образа лукавого рассказчика.

3

Усвоение басенного вольного стиха не представляло собой моментального переноса с Запада на чужую почву новой литературной формы; само возникновение силлабо-тонического стиха опиралось, как мы видели, на длительную ритмическую эволюцию силлабики, по отношению же к вольному стиху мы имеем несомненную ритмическую традицию; как сам силлабический стих, так и различные стиховые построения того времени: духовные стихи, раешник, любовная лирика XVIII века — давали сплошь и рядом формы, состоящие из разных по величине ритмических отрезков, скрепленных рифмой и растянутых в зависимости от нужд смыслового ряда. В такой ритмической организации несомненно имеются следы влияния народного стиха, и мысль Л. Майкова, заметившего, что наша басня (понятие которой в некоторых отношениях совпадает с вольным стихом) принадлежит к числу тех отраслей словесности, которые в эпоху классицизма всего более сохраняли народный колорит и литературные предания допетровского времени, может быть распространена и на формальное строение басни — ритмическая организация ее отчасти близка к традиции народного стиха и различных его модификаций.

При наличии такого рода традиции усвоение неурегулированного вольного стиха, осуществленное Сумароковым (1863) и его школой — Майковым, Аблесимовым и др.—

сравнительно быстро развернуло его как вполне разработанную стиховую форму.

В 1763 году выходят притчи Сумарокова, написанные вольным стихом, в 1764 году — нравоучительные басни Хераскова, в 1766 году — басни Леонтьева и Майкова, в 1769 году — сказки Аблесимова, и затем в течение всего XVIII века вольный стих является таким родом поэзии, испытать себя в котором стремится, можно сказать, каждый поэт. Петров, Костров, Нартов, Попов, Львов, Дашкова, Княжнин, не говоря о Хемницере, Державине, Богдановиче и других,— все они в том или ином виде отдают дань вольному стиху. Вначале басня как жанр не располагала какими-либо формальными стиховыми отличиями: басни Кантемира написаны обычным его 13-сложником; Тредиаковский, Ломоносов, Дубровский, Барков пишут басни обычным шестистопным ямбом. Усвоение Сумароковым неурегулированного вольного стиха явилось настолько вовремя, что после него басня, можно сказать, слилась с неурегулированным вольным стихом. Попытки писать басни обычным лирическим стихом, за исключением Панкратия Сумарокова, не имели почти места (если не говорить о раннем вольном стихе — А. Сумароков, Майков и др.,— где они имели другой смысл). В то же время дидактическая установка вольного стиха настолько ограничивала его применение в поэтической практике, что почти сливала его с понятием жанра — понятием басни. Применение вольного стиха вообще имело две линии: драматическую, что, вполне понятно, вытекало из разговорного характера синтаксиса вольного стиха (но в XVIII веке эта линия его почти не развивалась), и эпическую, которая состояла, во-первых, из произведений ярко сюжетного характера типа «Душеньки» Богдановича (отчасти его же «Добромысл», «Были» Аблесимова и пр.) и в главном — из произведений дидактического характера: басен, притч и т. п. Как раз «эпический» вольный стих и характерен для XVIII века.

Как уже говорилось, неурегулированный вольный стих появляется впервые у Сумарокова; помимо целого ряда явлений, вообще характерных для раннего вольного стиха первой половины XVIII века, вольный стих Сумарокова носит еще отпечаток известного пионерства, известной свободы от литературной традиции. Это сказывается прежде всего в ряде, так сказать, опытов по выбору основного басенного размера, что тем самым являлось и выбором

основного размера для вольного стиха. Как известно, ямб является излюбленной и господствующей системой русского вольного стиха. У Сумарокова, однако, находим целый ряд притч, написанных или очень своеобразными модификациями ямба, или вообще не ямбом (I—53, 54, 56; II—66, 67; III—64, 65; IV—28, 29, 34), или равностопным ямбом (II—53; III—41; IV—6, 24, 45; V—7, 23,43, 65; VI—12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 34, 37, 47, 61). Такое ритмическое разнообразие свойственно только сумароковскому вольному стиху — уже у Майкова, у Леонтьева, у Аблесимова, наиболее к нему близких, мы встречаем только ямб,— здесь налицо первый результат столкновения лирического стиха обычного типа со стихом типа дидактического, который отбрасывает ненужное ему ритмическое многообразие лирического стиха и выбирает только одну систему, наиболее для него пригодную,— ямб. Вслед за Сумароковым Майков, Леонтьев, Херасков, Аблесимов окончательно закрепляют ямбическую каденцию вольного стиха, сохраняя, однако, в ней ряд приемов, сходных с обычным лирическим стихом. Постепенно, однако, лирические элементы вольного стиха отпадают. К таким лирическим элементам вольного стиха относятся — во-первых, включение в вольный стих однородных ритмических групп, состоящих из однородных ритмических отрезков, дающих ритмическое движение обычного лирического стиха (С у м а р о к о в: «Внимают ветра крик || дубравы и тростник, || ветер буйный с лютым гневом || дышит отверстым зевом, || яряся мчится с ревом || сразиться с гордым древом, || через тростник летит, || и весь тростник шумит» — I,5; или: «Который всем теснит бока || и плавает, как муха в кринке || в пространном море молока»—II, 3; или: «Намерилася черепаха || из царства русского зевать, || в пути себе не видя страха, || в Париже хочет побывать; || не говорит уже по-русски || и врет и бредит по-французски»—II, 13; «В пути попался вору черт—|| не о говядине тот мыслит || и не вола идет ловить—|| идет пустынника давить || и уж его в убитых числит», и пр. См. у него же: I—6, 7, 29, 41, 51, 52; II—2, 5 и др.).

Такого же рода включение равностопного стиха лирического строя у Майкова — напр.: «На холме превысоком матерой дуб || стоял, || едва его кто оком || вершину доставал. || Борей вкруг толста древа || летает и ревет» ||... и т. д. (*«Дуб и мышь»*), у Аблесимова и др. Позднее такого рода

вольный стих уже не встречается в стихах басенного дидактического типа — его можно найти в произведениях эпического повествовательного и медитативного типа (у Богдановича, у Державина), в совершенно иной мотивировке: там он выделяет обособленные эпизоды и т. д. Вторым таким же наследием лирического стиха, дидактически не мотивированным и потому обреченным на исчезновение, является такого рода построение вольного стиха, где воздействие на читателя достигается путем лирических повторов, лирических отступлений и т. д., обычных в лирическом стихе. Пример такого рода стиха мы опять-таки находим в раннем вольном стихе — позднее они не встречаются (Сумароков: «Иные говорят—иль повар, или псарь, || иные говорят—бездушный секретарь, || иные говорят—нет злее сатаны»,—I, 31; «Вы знаете, что сил я больше вас имею, || вы знаете, что я у вас отняти смею»—I, 35; то же у Майкова: «Но мать его, радя, жалела о дитяти, || советует твердя: || «лететь тебе не кстати, || лететь тебе не кстати, || в небесны высоты, || еще младенец ты» («*Земля и облако*»); «И только мой старик лишь денежки скопил || и их любил, || любил он страстно» («*Скупой*», см. также «*Иголка и нитка*», «*Роза и ананас*»). Такую же роль играют лирические отступления в вольном стихе, когда повествование прерывается тем или иным авторским обращением к персонажу басни и т. п. (Напр., Майков—«Боярин, тише», «Поплачь, боярыня, о барине поплачь» («*Неосновательная боязнь*»); Сумароков: «Ах, лучше бы день целый продрожала || и от воды к огню безумна не бежала. || Спросила ль ты, куда дорога та лежала»—I, 40 и т. д.). Такого рода употребление лирических повторов, лирических отступлений и т. п., включение в вольный стих целых групп равносложных стиховых отрезков, построенных уже по принципу лирического стиха, в раннем вольном стихе объясняется именно неполным еще отграничением его от традиции лирического стиха. Неполное отграничение раннего вольного стиха от лирического видно также и в том, что он,—развиваясь в направлении к басенному жанру,— на первой полосе своего развития иногда еще от него отходит. Отход этот заключается, с одной стороны, в том, что вольный стих употребляется для произведений не жанрового, не дидактического порядка — у Майкова, у Сумарокова и др. мы часто можем встретить включенные в отдел басен и притч произведения, не имеющие басенного харак-

тера[1] — это видно из самых их названий, например, «Господин с слугами в опасности жизни», «Нерону острый ответ дворянина, приехавшего в Рим», «Езоп толкует духовную», «Наказание ворожее», «Неосновательная боязнь» и т. д. Из названий уже виден скорее новеллистический, чем дидактический характер этих басен. Любопытно, что сама басня смешивалась со сказкой — басни Аблесимова назывались «сказками», Майков одно и то же стихотворение называет то басней, то сказкой (см. «Медведь, волк и лисица», «Собака на сене», «Неосновательная боязнь»). Сюда же относятся ссылки на авторов (Майков — «он, || как Молиеров Гарпагон, || или каков у Федра есть дракон, || а Сумароков называет такого дураком», или: «у Федра басню я читал подобну этой» и т. д., особенно часты они у Сумарокова). С другой стороны, некоторые басни, особенно у Сумарокова, отчасти у Майкова — «Пчела и змея» (затем, правда, позднее, — у Панкратия Сумарокова) пишутся равносложными стихами; все это, как легко можно заметить, объясняется неразработанностью басенного жанра, заносом в него материала не дидактического порядка. Развитие басни, то есть усиление ее дидактического характера, устраняло из вольного стиха такие приемы, которые были не нужны для речевой конкретизации характера повествователя — лирического героя басни.

На этой основе и сложился в XIX веке классический басенный стих Крылова.

---

[1] «Между баснями (у Сумарокова) встречаются совсем не басни» (Н. Булич, Сумароков и современная ему критика, СПб. 1854, стр. 131). Аналогичное указание делает П. Н. Сакулин («Русская литература», 1929, ч. II, стр. 246).

Глава VIII

ПУШКИН — РЕФОРМАТОР РУССКОГО СТИХА

1

Образцы тесной связи стиха с изображаемыми характерами дает драматический стих. Здесь мы подходим особенно близко к вопросу о роли Пушкина в развитии русского стиха, не ставя перед собой задачу анализировать стих Пушкина в целом.

Основные свойства драматического жанра накладывают печать на всю выразительную структуру стиха.

В самом деле, в стихотворном драматическом произведении стих соотнесен с определенным персонажем, находящимся в определенной сюжетной ситуации. Речь его непосредственно связана с теми событиями, которые определяют состояния его характера. Язык его индивидуализирован, характерен. В письме к Бенкендорфу от 16 апреля 1830 года Пушкин писал о том, что «драматический писатель должен заставить их (действующие лица) говорить в соответствии с известным им характером»[1].

Само обращение драмы к стиху, столь частое практически, находит себе объяснение (не говоря, конечно, об исторических корнях этого обращения) именно в том, что в ней выступают характеры, в которых, как говорит Гегель, «главное составляет острый конфликт всегда одностороннего пафоса с какой-либо противоположной страстью»,

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., 1941, т. 14, стр 78 *(на франц. яз.)*.

то есть характеры, с особенно резкой субъективно-эмоциональной окраской, с «упорной заботой об осуществлении единой цели» (Гегель)[1].

Иной тип структуры стихотворной речи мы найдем в лиро-эпическом жанре, к которому относятся произведения «по содержанию отчасти эпические, по обработке же большей частью лирические, так что их можно было бы причислить то к одному, то к другому жанру»[2] (поэма и родственные ей формы — басня, ода, баллада, дума и пр.).

Здесь характеры и события даются, с одной стороны, в их объективном обнаружении, эпически, в сюжетных ситуациях; с другой стороны, они даются в их субъективной трактовке, в непосредственных оценках, принадлежащих повествователю:

Невольно, милые мои,
Меня стесняет сожаленье;
Простите мне: я так люблю
Татьяну милую мою.

«*Евгений Онегин*»

Сама речь персонажей уже не изображается непосредственно, а передается повествователем, как бы цитирующим ее (об этом мы уже упоминали, говоря о декламации), включающим ее в свою речь:

«Я влюблена»,—шептала снова
Старушке с горестью она.
— Сердечный друг, ты нездорова.
— Оставь меня: я влюблена.

Это, естественно, определяет совершенно иную выразительную структуру стиха, накладывает печать на все его элементы.

И, наконец, в лирике, изображающей отдельные и краткие состояния характеров, отражающей действительность путем изображения отдельных и ярких переживаний, и, следовательно, в лирическом стихе нет той множественности предметов изображения, которая имеется в лиро-эпическом стихе, и нет его объективности. Нет в то же время и связанности с сюжетной ситуацией, переплетенности с репликами персонажей, как в драматическом стихе. Лирический стих — стих наименее сюжетно мотивированный сравнительно с драматическим и лиро-эпическим.

---

[1] «Лекции по эстетике», гл. «Эпическая поэзия». «Литературный критик», 1935, № 6, стр. 37—76.

[2] Там же.

2

Русская литература в течение всего XVIII века еще не создавала полноценных развернутых характеров. Ее характеры или крайне схематичны (так называемый классицизм), или односторонни (Карамзин, сентименталисты, Жуковский). Литература не была еще в состоянии подняться и до подлинной характерности языка и тем самым до соответствующих стихотворных построений. У Сумарокова и других авторов характеры строго логизированы, сведены к определенным свойствам, их переживания и поступки построены как геометрический чертеж. Соответственно с этим и речь их строится как речь строго логическая, «коэффициент» ее эмоциональности крайне мал. Правильные фразы, отсутствие переносов, отсутствие сложных интонационных периодов и т. п. придают ей монотонный оттенок. Каковы бы ни были по ходу действия переживания персонажей, они почти не отражаются в их правильной, спокойной речи:

На сердце у меня лежит тяжелый камень:
Не истребителен во мне, любовь, твой пламень.
Всей силою моей я днесь тебя борю:
Но ни малейшего успеха я не зрю

и т. д.[1].

Точно так же не был этот стих дифференцирован и соответственно различию характеров действующих лиц. Стих, как и слог вообще, был общим, единым для всех. Г. О. Винокур приводит весьма удачный пример из «Андромахи» Катенина, характеризующий устойчивость культуры драматического стиха такого типа. Речь идет о мальчике Астианаксе, который обращается к своей матери со следующими, например, словами:

Брегись, о мать, брегись, да брак сей не свершится!
Страшуся, тень отца им в гробе раздражится.
Но как противиться возможешь ты судьбе?
О, если бы уже я мог помочь тебе![2]

Здесь перед нами чисто алгебраически построенная формула человеческого переживания вместо передачи конкретного переживания, данного в отвечающей ему системе речи.

[1] А. Сумароков, Мстислав, Полн. собр. соч., ч. IV, 1787, изд. 2, стр. 166.

[2] П. Катенин, Андромаха, СПб. 1827, стр. 39.

Г. Максимов справедливо замечал: «Можно ли отрешиться от неестественности и произносить натурально, то есть простым человеческим языком подобные речи, которыми отец упрекает сына:

Коль смеешь ты, на мне останови свой взор,
Зри ноги ты мои, скитавшись изнуренны,
Зри руки, милостынь прошеньем утомленны,
Ты зри главу мою, лишенную волос,
Их иссушила грусть и ветер их разнес.

Мыслимы ли не только разговорный язык, но даже натурально человеческая поза артиста при речах, излагаемых таким образом?»[1]

Расин в предисловии к «Гофолии» счел необходимым оговорить излишнюю сознательность девятилетнего Иоаса, однако и эти оговорки не меняют положения. Иоас говорит, например:

Царь мудрый, господа привыкший почитать,
Не должен на сребро и золото взирать;
Боится бога он; всегда перед очами
Закон его хранит, и братьев тяготами
Несправедливыми не должен удручать.

Перев. Поливанова

Язык персонажа, таким образом, строился на основе рационалистической схемы, чтобы осуществить ту черту, которая в данном характере была выделена как основная. Поэтому-то злодей у Сумарокова и сам оценивает себя как злодея и говорит только как злодей. В трагедии «Димитрий Самозванец» Димитрий так говорит о себе:

О, устрашающи меня Кремлевы стены!
Мне мнится, что всяк час вещаете вы мне:
Злодей, ты враг, ты враг и нам и всей стране.
Гласят граждане: мы тобою разоренны:
А храмы вопиют: мы кровью обагренны.
Уныли вкруг Москвы прекрасные места
И ад из пропастей разверз на мя уста...[2]

---

[1] Г. Максимов, Свет и тени Петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет, СПб. 1878, стр. 5—6.

[2] А. Сумароков, Димитрий Самозванец, Полн. собр. соч., ч. IV, 1787, изд. 2, стр. 91.

И даже умирая, Димитрий успевает сказать:

Ступай, душа, во ад и буди вечно пленна!
Ах, если бы со мной погибла вся вселенна![1]

Характернейшая особенность классицизма, состоявшая в том, что он реальную проблематику разрешал на отвлеченном условном материале, проявлялась и в его отношении к сюжету. Он превращался в условную схему. Поэтому-то классицизм и приходил к известному учению о трех единствах. Они давали возможность представить данную проблему в наиболее простых и логических очертаниях, не связанных ни логикой самого жизненного процесса, в котором данная проблема возникла, ибо она решалась на другом материале, ни логикой этого материала, ибо он играл чисто служебную роль, а сам по себе художника не интересовал. Три единства — это совершенно закономерная для классицизма форма организации сюжета, позволяющая наиболее выпукло представить в простейших формах условного действия (одно и то же место, одно и то же время, отсутствие каких-либо сюжетных пересечений) интересующую автора проблему. Отсюда вытекало, как заметил Пушкин, четвертое единство — единство слога, то есть сведение речи персонажа опять-таки к ее простейшей логической схеме.

Лирический стих этого времени в принципе восходит к этому же типу. Он недостаточно характерен и в силу этого беден, невыразителен.

3

Перелом в развитии стиха связан с деятельностью Державина, хотя уже Сумароков начал его подготовку в своей лирике. Державин создает более разносторонний облик лирического поэта с его радостями и горестями; стих его резко психологизируется, система выразительных средств расширяется.

В стихах Державина выступила живая и разносторонняя человеческая личность, во многих чертах отвечающая передовым тенденциям развития, которые намечались в русском обществе. Тому человеческому образу, который вносил

---

[1] А. Сумароков, Полн. собр. соч., ч. IV, стр. 126.

в поэзию Державин, были присущи демократические черты, и в этом было его подлинное новаторство. Он писал:

Я любил чистосердечье,
Думал нравиться лишь им.
Ум и сердце человечье
Были гением моим...[1]

Пафос живой человеческой личности в поэзии Державина выражался зачастую еще наивно и упрощенно, но главное было именно в стремлении поэта к жизненной правде, к естественности и простоте в изображении человека. Обращаясь к художнику, рисовавшему его портрет, Державин говорил ему:

...Ты лучше напиши
Меня в натуре самой грубой,
В жестокий мраз, с огнем души,
В косматой шапке, скутан шубой,
Чтоб шел, природой лишь водим[2].

С дерзостью подлинного новатора Державин смело говорил в своих стихах о себе самом:

Не умел я притворяться,
На святого походить,
Важным саном надуваться
И философа брать вид[3].

Читатель мог узнать из стихов Державина о его личной жизни во всех ее обыденных подробностях:

...Иль сидя дома, я прокáжу,
Играя в дураки с женой;
То с ней на голубятню лажу,
То в жмурки рéзвимся порой,
То в свайку с нею веселюся,
То ею в голове ищуся;
То в книгах рыться я люблю,
Мой ум и сердце просвещаю,
Полкана и Бову читаю,
Над библией, зевая, сплю...[4]

В стихах Державина появлялись фамилии его друзей, картины повседневной жизни («Приятно часик похрапеть»,

---

[1] Державин, Сочинения, СПб. 1864—1883, т. 2, стр. 646.
[2] Там же, стр. 403.
[3] Там же, стр. 646.
[4] Там же, т. 1, стр. 139.

«Курю табак и кофе пью»). Все это создавало облик целостной человеческой личности, от имени которой Державин заявлял с полным правом:

> Брось, мудрец, на гроб мой камень,
> Если ты не человек[1].

Делая самого себя героем своей лирики, Державин выходил далеко за пределы личной темы, отстаивая право человеческой личности заявлять о себе и утверждать себя в поэзии. Смысл и пафос поэтической деятельности Державина заключались в стремлении к правде и простоте изображения чувств и мыслей человека, в сопротивлении обветшалым условностям классицизма. Из этого творческого принципа, который по существу являлся принципом демократизации содержания поэзии, вытекал и другой принцип, который можно назвать принципом демократизма поэтической формы.

Человек вступает в лирику Державина со всем окружающим его вещным и природным миром, с характерностью речи, впитывающей в себя черты житейского просторечия. Живое просторечие Державина было подготовкой той решающей реформы русского поэтического языка, которая была осуществлена Пушкиным.

Демократизм поэзии Державина и со стороны содержания и со стороны формы опирался на демократические элементы русской национальной культуры, и поэтому он перерастал грани дворянской сословности, с которой Державин по положению был тесно связан.

Ставя в центре своей поэзии человеческую личность, Державин не замыкал ее в узкие бытовые рамки. Его интерес к быту был демонстративной формой утверждения нового содержания поэзии. Но, утверждая его, Державин не ограничивал человека лишь личным кругозором.

Политическая, философская, военная, бытовая, интимная лирика в целом создавала благородный облик лирического героя поэзии Державина. Преодолевая традиции классицизма, вступая на путь демократизации поэтического творчества, высоко подняв патриотическое начало своей поэзии, открыв доступ в поэзию новым поэтическим формам, Державин рисовал облик человека-гражданина, живущего одной жизнью со своей родиной и в то же время широко и полно проявляющего себя как личность. Пафос лич-

---

[1] Державин. Сочинения, СПб. 1864—1883, т. 2, стр. 646.

ности и вместе с тем пафос родины — основное содержание лирики Державина. Именно это и привлекло к нему Рылеева, который писал о Державине:

Он пел и славил Русь святую!
Он выше всех на свете благ
Общественное благо ставил
И в огненных своих стихах
Святую добродетель славил[1].

Эта оценка Державина Рылеевым, при всей ее приподнятости, говорит о том, что многое в его творчестве было близко передовым людям эпохи.

Но при всей значительности идейного содержания своей поэзии Державин оставлял в стороне наиболее существенное противоречие эпохи — крепостное право. Более того, если Державин и говорил о крестьянстве, то как бы затушевывая тяжесть его положения. Здесь сказалась классовая ограниченность творчества Державина, здесь особенно резко обнаруживалась глубокая противоречивость и двойственность его. С одной стороны, перед нами явное стремление Державина к жизненной правде, критика суровой действительности, требование «натуры» в изображении даже мелочей быта; с другой — боязнь подойти к самому существенному и самому жестокому явлению современности — к крепостному праву.

Жизненная правда в понимании Державина — это изображение человека в его психологической сущности, в его бытовой обстановке. Но как только дело доходило до социальной правды, включавшей в себя изображение крепостного права, Державин безмолвствовал, хотя в русской литературе о крепостном праве в достаточной мере откровенно заговорил еще Новико́в в своем «Трутне» в 1769 году.

Выступив в русском литературном процессе как художник, который сломал плотину, воздвигнутую классицизмом перед искусством на пути его к жизненной правде, Державин в то же время как бы разбивал это искусство на два потока. Один из них вел действительно к жизненной правде в изображении человека, был полон той заботы об общественном благе, которая так привлекала к Державину Рылеева. Здесь выразились наиболее прогрессивные, демократиче-

---

[1] К. Ф. Рылеев, Избранное, Гослитиздат, 1946, стр. 41.

ские черты творчества Державина, подсказанные ему богатым жизненным опытом, честностью большого и чуткого к жизни художника. Именно эти черты его творчества сыграли положительную роль в развитии русской литературы, явившись одним из источников, который был использован Пушкиным.

Но в то же время Державину еще не хватает необходимой для подлинного художника-реалиста социальной зоркости. Поэтому на Державина опирались и писатели, стремившиеся приукрасить действительность, как это делали сентименталисты во главе с Карамзиным.

Вот эта двойственность Державина и делала его, с одной стороны, близким Рылееву, а с другой — не только к сентименталистам, но и к реакционерам из «Беседы любителей российского слова».

Стремление к простоте и естественности, к живости и непринужденности речи проявляется у Державина всюду. Красочность, конкретность, вещность как один из элементов реалистического изображения действительности— характернейшая черта его творчества. Даже отвлеченные понятия Державин стремится соотнести с реальными явлениями жизни: «И приголубливает счастье и гладит нас рукой своей»; или: «Уже ко старости приходим, и смерть к нам смотрит чрез забор».

Язык Державина многолинеен. Он отвечает различным сторонам характера лирического героя его поэзии. Державин разрушал то четвертое единство классицизма, о котором говорил Пушкин,— единство слога, точно так же как он разрушал и строгую иерархию жанров классицизма, в частности оду, в которую он вводил изображение быта, просторечие и т. д.

Широта характера лирического героя поэзии Державина определяла новизну его отношения к языку.

Державин, как сказал о нем С. Аксаков, «гнул на колено синтаксис, словоударение и самое словоупотребление»[1].

Ему не хватает самых резких форм просторечия («шлендать», «растабары», «бояре понадули пузы», «и жены с нами куликают»), и он вступает в область словотворчества, вводит такие слова, как: «горорытство», «бегатель», «тихогром», «рабствовать», «хмелина», «янство» (эгоизм), «разсбруенный» и проч.

---

[1] Державин, указ. соч., т. 9, стр. 334.

Отсюда вытекали и поиски Державиным новых средств стихотворной выразительности, имевших в ряде случаев буквально экспериментальный характер. Таковы его опыты в области звуковых повторов, например:

Чистая сеча мечá,
Сильна, могуща плечá,
Стали о плиты стуча,
Ночью блеща, как свеча,
Эхо за эхом мча,
Гулы сугубит, звуча;[1]

или:

Весны венцом венчалось лето;[2]

или:

Бурно бурей буреванье
И бореев в сем бору[3].

Известны стихи Державина с пропуском звука «р». Сам он ставил, например, вопрос: «свистит ли выговор стиха... при изображении свистящего или шипящего змия»[4].

Необычайно разнообразна ритмика Державина, что, естественно, связано с многообразием интонаций его многогранной лирики (любовной и военной, бытовой и философской и т. д.). Державин не только настойчиво ищет самые различные сочетания силлабо-тонических размеров, но и выходит за пределы силлабо-тоники, в особенности в пьесах («Добрыня», «Рудокопы», «Дурочка умнее умных»); например:

Бедá всéм нáм
За мнóю по пятáм;[5]

или:

Мы дéнь и нóчь, живéм
В шáхтах здéсь с огнéм[6].

Он обращается к лирическому вольному стиху:

Как легкая серна
Из дола в дол, с холма на холм
Перебегает,

---

[1] Державин, Сочинения, т. 2, стр. 614.
[2] Там же, стр. 658.
[3] Там же, т. 4, стр. 629.
[4] Там же, т. 7, стр. 571.
[5] Там же, т. 4, стр. 101.
[6] Там же, стр. 713.

С небесных светлых гор дорогу голубую
Ко мне в минуту перешла
И арфу золотую
С собою принесла;[1] —

обращается к белому стиху, стремится создать новые размеры («Осень», «Ласточка», «Озерову» и др.). Особенно интересно внимание Державина к народному стиху. В пьесу «Добрыня» он включает стихотворение, составленное, по его словам, из старинных русских песен[2].

«Песня разбойников», им написанная, безусловно свидетельствует об изучении им народного стихосложения:

Уж прошла черна ночь осенняя,
И туман восстал, заря бледная,
Говор птиц говорит по Волге вдаль,
И скрипит версев тюремных сталь,
Пышет огнь от свеч воску яровых,
Топоры блестят в руках катовых,
Смеючись, они уж на холм идут:
Знать, буйны головы положим тут[3].

Столь же поучительны и поиски Державина в области строфики. Мы уже говорили в первой части, что строфа теснейшим образом связана с интонационной структурой стиха. Понятно, что сложность и противоречивость лирического героя поэзии Державина, что так отчетливо сказывалось на его отношении к языку и ритмике, естественно определяли и разнообразие его строфики. Державиным написано около 600 стихотворений. Из них примерно $^4/_5$ дают примеры сложных строфических образований — от 5 до 16 строк в строфе. У Державина мы находим 19 видов восьмистрочной строфы, 17 видов — шестистрочной. Характерно, что Державин дает 4 вида четырнадцатистрочной строфы, причем в одном случае в такую строфу входит 8 мужских и 6 женских окончаний, с несколько иным сочетанием которых мы позднее встретимся в онегинской строфе Пушкина. Таким образом, поэтика Державина явно свидетельствует о том, что в конце XVIII века снова создается обстановка, способствующая нарастанию новых элементов развития стихотворной культуры. Русская поэзия, как и литература в целом, стоит уже в преддверии

---

[1] Г. Державин, Сочинения, т. 1, стр. 365.
[2] Там же, т. 4, стр. 98.
[3] Там же, стр. 557.

реализма, и последовательное проведение принципов реализма предполагает и существенную реформу в области стихосложения, то есть такую организацию средств стихотворной выразительности, которая отвечала бы задаче раскрытия реалистического характера лирического героя. Эта реформа осуществлена была Пушкиным. Поэтика Державина стояла лишь на подступах к этой реформе, да и не могла пойти дальше в силу той противоречивости творчества Державина, о которой мы выше говорили. Поэтому-то в стихе Державина так много поисков, метаний, нащупывания новых форм, но не создание их. Характерно, что и в области ритмики и в области строфики Пушкин не воспринял очень многого из того, что было намечено Державиным. Его раздраженное, пожалуй, замечание, что гений Державина думал по-татарски, а русской грамоты не знал за недосугом, и выражает, очевидно, ощущение Пушкиным той пестроты, разбросанности, незавершенности, противоречивости облика лирического героя поэзии Державина, которые отчетливо проявлялись и в его стихе. Человечность Державина была ограниченной. Он мыслит человека в личном, а не в социальном плане. Поэтому не удивительно, что Державин оказал влияние на сентименталистов. Они создают в достаточной мере гибкий и выразительный стих, но его выразительность крайне одностороння. Сентиментализм создает образ человека, лишенного социальной окраски, его характер сведен к весьма небогатому кругу чисто личных переживаний, к чувству природы, любви, дружбы и т. п. (см., например, «Деревню», «Евгения и Юлию» Карамзина). Его свойства переносятся и в лирику. В предисловии ко второй книге альманаха «Аониды» (1797) Карамзин писал: «Поэзия состоит не в надутом описании ужасных сцен натуры... молодому питомцу муз лучше изображать в стихах первые впечатления любви, дружбы, нежных красот природы»[1]. Соответственно с этим и стих сентименталистов строился, так сказать, на интимных интонациях. Для него характерна гипертрофированная эмоциональность, «чувствительность», и в то же время эта эмоциональность крайне бедна, сводится к чрезвычайно узкому кругу переживаний. Логизированное схематическое изображение характеров первой половины XVIII века сентименталисты заменили психоло-

---

[1] «Аониды, или собрание разных новых стихотворений», кн. 2, 1797, стр. V—VI.

гизированно-схематическим. Стих уже в большей мере отвечал движениям изображавшихся в нем характеров, но однобокость характеров придавала стиху и однобокую выразительность, сводила его к ограниченному кругу штампованных чувствительных интонаций. Характерно в этом отношении стихотворение Карамзина «К прекрасной», интонационно-синтаксическая структура которого типична для сентиментализма:

Где ты, прекрасная, где обитаешь?
Там ли, где песни поет Филомела,
Кроткая розы певица,
Сидя на миртовой ветви?
Там ли, где с тихим журчаньем стремится
Чистый ручей по зеленому лугу,
  Душу мою призывая
  К сладкой дремоте покоя?
Там ли, где юная, пышная роза,
Утром кропимая, нежно алеет,
  Скромно с зефиром лобзаясь,
  Сладостно воздух питая?
Там ли, где солнечный луч освещает
Гор неприступных хребет разноцветный,
  Где обитали издревле
  Вышние силы и боги?
Глас твой божественный часто внимаю:
Часто сквозь облако образ твой вижу—
  Руки к нему простираю,
  Облако, воздух объемлю![1]

Или:

Лилея

  Я вижу там лилею.
  Ах! как она бела,
  Прекрасна и мила!
Душа моя пленилась ею.
Хочу ее сорвать,
Держать в руках и целовать;
Хочу—но рок меня с лилеей разлучает,
Ах! бездна между нас зияет!..
Тоска терзает грудь мою;
Стою печально, слезы лью.

(1796)[2]

---

[1] Н. М. Карамзин, Сочинения, т. I, изд. 4-е, СПб. 1834, стр. 20—21.

[2] «Русская поэзия», под ред. С. А. Венгерова, т. I, вып. 7, 1901, стихотв. CIV.

Стих в этих произведениях характерен, его организация художественно мотивирована переживаниями, изображаемыми поэтом. Тонким. и нежным чувствам любви, природы и т. д. отвечает система соответственных интонаций: восклицания, вопросы, обращения, паузы, эмоциональные междометия и т. п. Короткие восклицания и вопросы, речь, перебиваемая междометиями (ср. примеры в сборнике Венгерова: «Ах! такой ли ждал награды... Ах! доселе ты внимала»—I; «Тебя?.. И страшным громом неба...», «Любовь!.. и с кротким умиленьем»—II; «Ах! Я вспомнил»—III; «Что сказать? Она... Она... Ах! нимало не важна...», «Ах! нет его! Зачем он скрылся!»—III; «Но, ах! на нем слеза... Простите мне ее...», «А нет! от вас я жду, любезных, утешенья»—IX; «Но жизни алая весна есть миг — увы! Пройдет она...», «Ах! Зло над солнцем бесконечно»—XVIII; «Ты моя! Блаженный час!..», «Ах, я рад на свете жить»—XX; «Мой друг! Поверишь ли ты мне...», «Что ж делать' нам», «Увы! Анахорет не будет»—XXIII, и т. д., и т. п.),—отвечают изображаемым переживаниям, являются содержательной формой их выражения:

Прости, надежда! И навек!..
Исчезло все, что сердцу льстило,
Душе моей казалось мило;
Исчезло! слабый человек!
Что хочешь делать? Обливаться
Рекою горьких тщетных слез?
Стенать во прахе и терзаться?..
Что пользы? Рока и небес
Не тронешь ты своей тоскою
И будешь жалок лишь себе!
Нет, лучше докажи судьбе,
Что можешь быть велик душою,
Спокоен вопреки всему.
Чего робеть? Ты сам с собою!

(1795)[1]

Эти гипертрофированные чувства выражаются и в подчеркнутых чувствительных интонациях, их слишком много, они назойливо повторяются, создают утомительную эмоциональную монотонию. Эти интонации слишком упорядочены и урегулированы, чтобы за ними чувствовалось действительно глубокое переживание, они становятся неестественными (см. «К прекрасной») и фальшивыми.

---

[1] Указ. соч., стихотв. XXV.

Драматический стих Пушкина явился производным от тех новых творческих путей, которые он вообще прокладывал в литературе. Принцип «правдоподобия положений и правдивости диалога» (письмо к Раевскому)[1], стремление к «истине страстей, правдоподобию чувствований в предполагаемых обстоятельствах»[2]—эти принципы переносились Пушкиным в область языка.

Вопрос о реформе русского стиха, произведенной Пушкиным, на первый взгляд может показаться странным. Реформа русского стиха была совершена задолго до Пушкина Тредиаковским и Ломоносовым, и Пушкин не привнес в русское стихосложение каких-либо новых стихотворных форм. Стих его в основном остается в пределах возникшей в конце 30-х годов XVIII века силлабо-тонической системы стихосложения.

Такая постановка вопроса возможна лишь при узкоформальном подходе к стиху как ритмически организованной речи.

Дело, однако, в том, что до Пушкина русская поэзия не нашла еще путей для гармонического проникновения стихотворной формы тем поэтическим содержанием, которое она выражает. Достигнуть этого можно было лишь на основе глубокого реалистического подхода к действительности, определявшего «истину страстей» в изображении человека и тем самым «правдивость диалога». Пушкин — родоначальник русского реализма — явился и родоначальником, так сказать, реализма в области поэтического языка и тем самым стиха. Именно поэтому стих его и осуществил впервые в истории русской поэзии принцип единства содержания и формы, которое является одним из основных принципов искусства.

Реформа Пушкина в области стиха и состояла в последовательном подчинении стихотворной формы задаче реалистического изображения характеров, передаче в интонации, ритме, звуке всех тончайших оттенков их переживаний средствами, почерпнутыми в живой речи.

Не ставя перед собой задачи анализировать стих Пуш-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, М.—Л. 1949, т. X, стр. 162 (775).

[2] Там же, т. VII, стр. 213.

кина в целом, мы здесь пытаемся лишь отметить основные черты того нового подхода Пушкина к стиху, который определил все дальнейшее развитие русской стихотворной культуры.

Принцип глубокой жизненной правды Пушкин проводил во всех областях поэтического творчества. Выдвигая принцип «истины страстей», Пушкин естественно приходил к применению этого принципа в языке персонажей. Критикуя «три единства», он указывал и на «единство слога — сего четвертого необходимого условия французской трагедии, от которого избавлен театр испанский, английский и немецкий»[1]. Задача «приблизить поэтический слог к благородной простоте»[2], ощущение необходимости «*создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных»[3], стремление «выучиться наречию, понятному народу»[4]—все это закономерно вытекало из общих принципов творчества Пушкина, являлось осуществлением принципов реализма в работе над языком. Люди должны были говорить так, как это вытекало из их характеров и из тех положений, в которых они находились. Это определяло и выбор слов и оборотов, и синтаксическое строение речи, и введение интонаций живой речи, и т. д., и т. д. Язык персонажей Пушкина становился частью их характера, он отражал реальные языковые явления самой жизни во всей их дифференцированности — социальной и психологической. А. Л. Слонимский справедливо отмечает, что в каждой новой сцене облик Димитрия Самозванца в «Борисе Годунове» резко меняется: «Меняется весь его облик: манера, интонационная окраска речи»[5]. Правдоподобие чувствований требовало и правдоподобия языка, а это ставило перед стихом совершенно новые задачи.

Что же вносил Пушкин в драматический стих сравнительно с предшествующим периодом?

Если мы обратимся к стиху Сумарокова в его драматических произведениях, то заметим, что он, как говорилось, имеет чрезвычайно однообразную интонационную струк-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, М.—Л. 1949, т. VII, стр. 72.

[2] Там же, стр. 81.

[3] Там же, стр. 31.

[4] Там же, стр. 217.

[5] А. Л. Слонимский, «Борис Годунов» и драматургия двадцатых годов. Сб. «Борис Годунов» А. С. Пушкина, Л. 1936.

туру. «Мстислав» Сумарокова дает, например, всего 2,5% строк, разбитых на две-три реплики, фраза, как правило, совпадает с концом строки, речь распадается на отдельные замкнутые единицы. Господствует монологическое построение. Всего 12% строк приходится на краткие реплики (не более трех строк). Какие бы события ни происходили с героями — в структуре стиха это почти не отражается. Пьеса состоит главным образом из замкнутых монологов. Эта структура весьма устойчива. Пьесы Озерова, шедшие при жизни Пушкина с большим успехом,—

Там Озеров невольны дани
Народных слез, рукоплесканий
С младой Семеновой делил,—

весьма близки к этой структуре.

Вот таблица, характеризующая (с некоторыми упрощениями, не имеющими значения) особенности строения драматического стиха Озерова:

Название	Число кратких реплик (1—3)	Количество строк в них	Число больших реплик (от 20)	Количество строк в них	Предельная величина реплики, т. е. число строк, в нее вход.	Количество перебоев, т. е. разрывов строки на 2, 3, 4 реплики
«Эдип в Афинах» (1804)	117—55%[1]	185—13,5%[2]	21—9,2%[1]	573—41,8%[2]	58 строк	35 строк 2,5%[2]
«Фингал» (1805) . . .	58—46%	90—10,1%	11—9,0%	254—29,0%	30 строк	24—2,8%
«Димитрий Донской» (1807)	81—37,6%	150—8,0%	20—9,0%	573—31,0%	51 строка	32—1,7%
«Поликсена» (1809)	57—33,0%	87—5,0%	26—15%	712—40,9%	39 строк	24—1,3%
«Мстислав» Сумарокова (1774) . . . . (для сравнения)	118—59%	197—12,3%	7—8,5%	200—20,3%	36 строк	24—2,5%

Легко заметить, что эта структура стиха крайне далека от естественной речи, от живого разговора, от «истины страстей» и «правды диалога». Даже обмен репликами

[1] Процент к общему числу реплик.
[2] Процент к числу строк.

не представляет собой реального разговора: настолько монологично построение строк-фраз:

Фингал

Остановите вы, о, воины! его.

Старн

Иль ты пришел во храм над святостью ругаться?

Фингал

Иль за крамольного Старн может здесь вступаться?

Старн

Почти, Фингал, почти его священный сан!

Фингал

К сплетенью ль хитростей ему был оный дан?

Старн

Он дан ему на то, чтоб слышать глас небесный,
Чтоб оный возвещать...

«Фингал», д. II, явл. III[1]

Даже случаи перебоев реплик, что происходит в самых напряженных по сюжету местах, не изменяют условности диалога, так как реплики при всей их краткости интонационно настолько замкнуты, что сохраняют свою монологичность. Вот несколько примеров:

Белозерский

Димитрий!

Боярин

Государь!

Тверской

Что вижу!

Ксения

Оживаю!

«Димитрий Донской», д. V, явл. V[2]

Гекуба

Дочь милую!

---

[1] Д. Озеров, Сочинения, ч. 1, СПб. 1828, стр. 99.
[2] Там же, ч. 2, стр. 82.

К а с с а н д р а

Сестру!

П о л и к с е н а

О, боги!

У л и с с

Ах, я сам.

«Поликсена», д. II, *явл. III*[1]

Ф и н г а л

Кто смеет приступить?

В о и н ы

Умри!

С т а р и

Разите!

Х о л л а

Страх!

«Фингал», д. III, явл. III[2]

Совершенно иную картину дает стих Пушкина:

Название	Число кратк. реплик	Колич. строк в них	Число больш. реплик	Колич. строк в них	Предельн. реплика	Колич. перебоев
«Борис Годунов»	161—55,0%	250—15,8%	11—4,0%	429—27%	70	129—8%
«Скупой рыцарь»	56—70%	93—24,6%	2—2,6%	149—39,0%	118	57—15,0%
«Пир во время чумы» . . .	13—48,0%	15—9,3%	1—3,7%	23—14,0%	23	10—6,0%
«Моцарт и Сальери» . . .	26—66%	43—18,0%	2—4,8%	107—46,0%	66	28—12,0%
«Каменный гость»	173—81,6%	274—51%	1—0,5%	22—4,90%	22	150—28%

[1] Д. О з е р о в, Сочинения, ч. 1, СПб. 1828, стр. 115.
[2] Т а м ж е, стр. 114.

Уже из этой таблицы видно резкое отличие стиха Пушкина от его предшественников. Средней величины монолог заменяется чрезвычайно гибкой сменой больших монологических построений в 70—100 строк и кратких реплик. Процент перебоев повышается настолько, что в «Каменном госте» достигает 28 (в 9 раз больше, чем у Озерова!), соотношение реплик становится диалогическим, а не монологическим. Перебои, появляясь опять-таки в особенно напряженных местах, звучат как живой разговор, реплики интонационно не замкнуты:

Барон
Меня...

Герцог
Что?

Барон
Обокрасть.

Альбер
Барон, вы лжете.

Или:

Лепорелло
Шутить, и с кем!

Дон-Гуан
Ступай же!

Лепорелло
Но...

Дон-Гуан
Ступай.

Характерно при этом, что число таких резких разрывов строки на 3—4 реплики у Пушкина в 6 раз больше, чем у Озерова. В отличие от стиха Озерова, почти не знающего переносов, характеризующегося относительной интонационной законченностью каждой строки (что выражается, в частности, в том, что в конце строки чаще всего стоит знак препинания), стих Пушкина исключительно богат переносами:

Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож; приятно
И страшно вместе...

Это опять насыщает стих интонациями живой речи, паузами, характерными для нее, и т. д.

5

Все это создавало основу для совершенно иного ритма стиха. Не имея самостоятельного выразительного значения, ритм является, как мы уже говорили, производным в своем индивидуальном значении от всего выразительного строя речи. Естественно, что ориентация Пушкина на «правдивость диалога», приводившая к тому, что живая речь становилась доминантой драматического его стиха, разрывала ритмическую традицию драматургии XVIII и начала XIX века.

Структура александрийского стиха Сумарокова — Озерова с его тяжеловесной монотонией, с парной рифмовкой, крайне ограничивавшей амплитуду интонационных «колебаний» стиха, с постоянной цезурой и т. д. ни в какой мере не могла отвечать новой интонационной структуре стиха Пушкина. Он обращается в силу этого уже к иной ритмической организации, образцы которой даны были ему Шекспиром,— к пятистопному белому ямбу.

Обращение это было, конечно, далеко не случайно. Само возникновение белого стиха было связано с развитием драматического жанра. Впервые он появился в «Софонисбе» Триссино (1515) в Италии и был широко использован вслед за тем Ариосто, Тассо, Гварини. Еще до смерти Триссино (1550) он был усвоен в английской поэзии П. Гоуардом и вслед за тем прочно укрепился в английской драматургии (Марло, Шекспир), часто появляясь и в дидактической поэзии (Томсон, Юнг). В Германии белый стих связан прежде всего с именем Лессинга («Натан Мудрый»), то есть опять-таки с драмой.

Стих без рифмы сам по себе был в России известен уже давно (не говоря, конечно, о народном стихе, поскольку в музыкально-речевом стихе рифма не имеет существенного значения). Уже Кантемир в своих переводах Горация и Анакреона широко пользовался белым стихом. Литературный (не народный) стих без рифмы был для того времени (1740) настолько необычен, что Кантемир должен был в предисловии его специально оговорить («Ведаю, что такие стихи иными стихами за тем недостатком рифмы не покажутся, но ежели они изволят прилежно примечать, найдут

в них некое мерное согласие и некий приятный звон, которые, надеюсь, докажут, что в сочинении стихов наших можно без рифмы обойтися»). Вслед за Кантемиром белый стих культивирует Тредиаковский (гекзаметр, горацианские и сапфические строфы), теоретически выступавший против рифмы («Рифма есть игрушка, выдуманная в готические времена, и, всеконечно, постороннее украшение стиха»,— предисловие к «Аргениде»; ее же в других местах он называет «шумихою», «детинскою сопелкою», «отроческою игрушкой, недостойною мужских слухов», «оледенелым вымыслом» и т. п.). Вслед за Тредиаковским к белому стиху обращаются Сумароков («Анакреонтические оды» и др.), Херасков («Новые оды»), Нарышкин, Ржевский, Богданович, Львов, Струйский, Княжнин (в переводах Вольтера и Корнеля), Карамзин, В. Петров, Державин (особенно любопытна его «Ода на смерть Бибикова», где рифма устранена «в знак траура»: «и рифм здесь нет в печальном елоге»; ср. также стихотворение Дмитриева «Ода по случаю грома») и др. Особенными сторонниками белого стиха были Потемкин, отстаивавший возможность писать трагедии без рифмы, и поэт Семен Бобров («Таврида» и др.), настойчиво высказывавший ту мысль, что ради рифмы всегда «должно понизить или ослабить лучшую мысль... и вместо оживления... умертвить оную... рифма, часто служа... отводом прекраснейших чувствий... убивает душу сочинения»[1]. Позднее, к середине XVIII века, начинают культивировать белый стих в подражание народному стиху. Такой стих находим у Сумарокова («О, ты крепкий, крепкий Бендер-град» и, главное, «Хоры ко превратному свету»), у Хераскова («Бахариана»), Львова («Добрыня»), особенно у Радищева («Бова» и «Песни древние и исторические»; у него же есть теоретические нападки на рифму — см. «Путешествие из Петербурга в Москву», гл. «Тверь»), у Карамзина («Илья Муромец»), у Пушкина («Бова») и т. д. Помимо этой линии в развитии белого стиха, развивается и вторая основная его линия — силлабо-тонический стих (преимущественно пятистопный ямб), в котором отсутствует рифма. Развитие этой разновидности стиха и в России тесно связано с развитием драмы. В начале XIX века

[1] «Таврида, или мой летний день в Таврическом Херсонисе. Лирико-эпическое песнотворение, сочиненное капитаном Семеном Бобровым», 1798, стр. 4.

начинаются поиски стиха, «свойственного трагедии», где «поэзия облекается в язык разговорный» (А. Одоевский)[1]. Обычный стих становится оболочкой, «тесной не для одного счастливого изречения, но и для полноты чувств и для непрерывной связи мыслей». «...Алфиери писал белыми стихами, которые, в самом деле, необходимы в трагедии для изложения сильных чувств во всей их обнаженной простоте» (он же). Эти поиски заканчиваются обращением именно к пятистопному ямбу без рифмы, который и является наиболее характеризующим белый стих. Жуковский переводит белым стихом «Орлеанскую деву» Шиллера (1818—1821), Катенин дает «Пир Иоанна Безземельного», Кюхельбекер — «Аргивян», Жандр — «Венцеслава» и, наконец, Пушкин (1824—1825) пишет «Бориса Годунова» белым стихом и окончательно закрепляет его в драматической литературе.

Поучительно, что белый пятистопный ямб появился в русской поэзии еще у Ломоносова в его «Риторике» (1748):

О, имя, купно с розами рожденно!
Тобой зовется лета часть прекрасна,
Ты сладко, как цветы и мед библейский
И как блаженный нектар на Олимпе.
Тобою бы желал назваться отрок
Зевесов виночерпец[2],—

но не привлек к себе внимания. Более того, он встретил отрицательное к себе отношение. Д. Самсонов писал, например, в 1817 году: «Одними пятистопными ямбами у нас почти никогда не пишут... Ныне по причине своего уродливого единообразия употребляются (они) только в смешении с другими»[3].

Здесь перед нами явление, аналогичное тому, которое мы наблюдали, когда говорили о возникновении ямба и хорея в стихах С. Полоцкого или о шестистопном ямбе Пауса. Сама по себе ритмическая схема, не связанная с определенными выразительными целями, еще не может создать стихотворной речи как целостного художественного явления, поэтому она и не попадает в поле поэтического зрения. Лишь тогда, когда возникает основа для отбора в общестилистическом запасе тех выразительных средств,

---

[1] А. О. (А. Одоевский), указ. соч. («Сын отечества», 1825, XCIX, стр. 103); там же о «надутом шестистопном стихе».

[2] М. Ломоносов, Сочинения, т. III, стр. 127.

[3] Д. Самсонов, Краткое рассуждение о русском стихосложении, «Вестник Европы», 1817, ч. XCIV, стр. 239.

которые отвечают новым задачам, данная стилистическая возможность превращается в действительность, то есть начинает эстетически функционировать. Реалистическая драма с ее стремлением дать близкую к реальной жизни и вместе с тем эмоциональную речь создавала основу для развития белого стиха.

6

Освобождаясь от рифм (включая их только в случаях особого напряжения диалога — монолог скупого рыцаря, монолог Годунова и др.)[1], Пушкин подчинял соотношение строк гораздо более свободным интонационным нормам, опираясь на движение стиховых клаузул. В монологе Григория эмоциональное нарастание опирается на нагнетание женских клаузул и, заканчиваясь, переходит к мужской клаузуле, контраст которой с предшествующими строками подчеркивает конец интонационного периода:

Борис, Борис! Все пред тобой трепещет,
Никто тебе не смеет и напомнить
О жребии несчастного младенца —
А между тем отшельник в темной келье
Здесь на тебя донос ужасный пишет:
И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда.

Сохранив в «Борисе Годунове» постоянную цезуру, Пушкин в последующих драматических произведениях отказывается от нее. В наброске предисловия к «Борису Годунову» Пушкин писал: «Я сохранил цезурку французского пентаметра на второй стопе — и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия»[2]. Новизна интонационной организации драматического стиха была глубоко осознана Пушкиным именно потому, что была в высшей степени содержательна, открывала новые пути для интерпретации характеров: «Если меня оставят в покое,— писал он Жуковскому в 1825 году,— то верно я буду думать об одних пятистопных без рифм»;[3]

[1] О том, что в белом стихе рифма «только в порывах страсти... как бы невзначай ложится под стих», говорилось в тогдашней критике («Сын отечества», 1825, ч. 100, стр. 66).
[2] А. Пушкин, Сочинения, 1949, т. XI, стр. 141.
[3] Там же, т. X, стр. 141.

интересуясь одним из первых опытов русского драматического белого стиха у Жуковского в его переводе «Орлеанской девы», Пушкин писал брату 4 ноября 1822 года: «С нетерпением ожидаю успеха «Орлеанской девы». Но актеры, актеры! Пятистопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации»[1].

Смысл этой «новой декламации» в том и заключался, что структура стиха подчинялась нормам речи, обусловленной в своем строении состоянием персонажа. Он должен был говорить так, как это вытекало из его психологического состояния, из «правды чувствования», с той жизненной непринужденностью, которую Пушкин так ценил у Шекспира.

Стих у Пушкина превращается в чрезвычайно сложный и выразительный комплекс, подчиненный задаче изображения характера и основанный на отражении реальных форм языкового общения в самой жизни, на изучении языка народа. Понять стих Пушкина можно только тогда, когда мы подойдем к нему целостно, свяжем особенности его ритма с особенностями интонационно-синтаксическими, с построением фразы, с характером лексики и в конечном счете с характером переживания персонажа.

Строка «Смешно? А? что? что ж не смеешься ты?» («Борис Годунов») с точки зрения ее ритмического своеобразия характеризуется лишь тем, что в ней имеются сверхсхемные ударения (⌣′′′′⌣⌣′⌣′). Но эти ударения определены структурой речи, распадающейся на ряд кратких восклицаний. Эта структура зависит от характера интонации, в свою очередь передающей крайне взволнованное состояние говорящего. Необычность ритма обусловлена целым комплексом обстоятельств и в свою очередь получает определенный выразительный смысл.

Структура стиха дает в известной мере ключ к более глубокому пониманию состояния характера, ибо она представляет собой его выражение. Если язык есть практическое сознание человека, то, основывая свой стих на максимальном приближении к нормам живой речи, Пушкин и его делает этим сознанием, придает ему глубокую содержательность. Горький замечал, что «не всегда важно, что́ говорят, но всегда важно, как говорят». Ибо в том, «как говорят», обнаруживается отношение говорящего к тому, о чем идет

---

[1] А. Пушкин, Сочинения, 1949, т. 10, стр. 43.

речь, и это внутреннее содержание его речи зачастую вернее передает его состояние, чем ее формальное значение. По существу незначительная реплика Сальери:

.........постой,
Постой, постой!.. ты выпил!.. без меня?—

раскрывает для нас его переживания именно тем, как он говорит: троекратным повторением слова, мучительными паузами, всей своей экспрессией, которая своим противоречием с реальной мелочной мотивировкой фразы («выпил без меня») обнаруживает все внутреннее его потрясение. Структура стиха персонажа у Пушкина дает своего рода чертеж его внутренней жизни, движение его переживаний фиксировано в смене интонации, в структуре фразы, в характере пауз. Вот монолог барона. Вначале это правильная, внутренне спокойная речь, без резких пауз, без восклицаний, построенная на сравнении («как — так»):

Как молодой повеса ждет свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой
Иль дурой, им обманутой, так я
Весь день минуты ждал, когда сойду
В подвал мой тайный к верным сундукам.

Вся первая часть монолога идет по линии усиления торжества барона. Пафос его непрерывно нарастает вплоть до осознания безмерного могущества: «Я царствую». Монолог в своей напряженности достигает апогея, и именно в этом месте начинает, как уже указывалось, звучать рифма, она отмечает вершину переживания, речь звучит особенно приподнято и необычно:

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя *держава*;
В ней счастие, в ней честь моя и *слава*.

И на самом высоком месте этого эмоционального подъема барон вспоминает об Альбере. И здесь экспрессия торжества переходит на той же высокой ноте в экспрессию отчаяния: повторяется то же восклицание: «Я царствую...», но уже тоном глубочайшей горечи, снова звучат рифмы:

...но кто вослед за *мной*
Приимет власть над нею? мой *наследник?*
Безумец, расточитель *молодой*,
Развратников разгульных *собеседник!*
Едва умру, он, он! сойдет сюда.

И далее речь принимает все более и более напряженный экспрессивный характер: повторения одних и тех же слов («он — он — он», «совесть — совесть — совесть»), нарастание вопросительной интонации («а по какому праву?», «...груду загребает?», «...все это стоило?», «...мертвых высылают?»), резкие паузы («мне — все это стоило»), нарастание клаузул («совесть — совесть — собеседник — ведьма — могила—высылают — богатство — несчастный — приобрел») — вся структура речи представляет собой не что иное, как осуществление переживания, полностью переходящего в эту трагическую интонацию. И ритм опять-таки резко индивидуализирован: трагические вопросы барона, его резкие восклицания реализуются в ряде сверхсхемных ударений, придающих этой части монолога его ритмическое «лицо»: «он разобьет», «он грязь», «он расточит», «мне разве даром», «кто знает», «все это стоило», «иль скажет», «что сердце», «что я не знал» — все эти «хориямбы» и «спондеи» насыщают как раз эту часть монолога, ибо их вызывает, так сказать, к жизни вся его исключительно напряженная выразительная организация. Аналогичны обрывы ритма и в «Пире во время чумы» («Прости, мой сын»). Вот эта глубочайшая художественная мотивированность стиховой структуры, где все элементы стиха являются элементами живой речи, и составляет основу поэтического мастерства Пушкина. Каждый элемент стиха вообще сам по себе художественно нейтрален. Мы не можем сказать, какое значение сам по себе имеет тот или иной тип ритма, размер, или какая-либо интонационная форма, например, перенос. Но у Пушкина они появляются именно там, где они входят в систему других выразительных элементов с такой необходимостью, что без них само содержание стиха оказалось бы не полностью выражено. Форма в сущности обнаруживает содержание, она закон его строения, говоря словами Гегеля. Любой элемент стиха не имеет у Пушкина самостоятельного значения, мы его даже не замечаем, так как в нем говорит то же содержание. Поэтому тот же перенос у Пушкина становится глубоко осмысленным, так как он появляется у него в речи персонажа тогда, когда она по своему эмоциональному напряжению требует пауз, обрывов речи, поисков слов, то есть обнаруживает состояние говорящего; поэтому, когда Альбер говорит Соломону:

> ...полно, полно.
> Ты требуешь заклада? Что за вздор!

Что дам тебе в заклад? Свиную кожу?
Когда б я мог что заложить, давно
Уж продал бы. Иль рыцарского слова
Тебе, собака, мало? —

то в его речи переносов, во-первых, мало, а во-вторых и главное — они связаны с полушутливой, полунебрежной интонацией, с которой он обращается к собеседнику.

Но когда Альбер, вне себя от негодования, прогоняет Соломона, то его задыхающаяся речь придает этим переносам совершенно иное выразительное значение, и, наоборот, благодаря им, ее выразительные особенности усиливаются, состояние Альбера обрисовывается значительно полнее:

Вон, пес! Вот до чего меня доводит
Отца родного скупость! Жид мне смел
Что предложить! Дай мне стакан вина,
Я весь дрожу... Иван, однако ж деньги
Мне нужны. Сбегай за жидом проклятым,
Возьми его червонцы. Да сюда
Мне принеси чернильницу. Я плуту
Расписку дам. Да не вводи сюда
Иуду этого...

Здесь переносы идут после каждой строки, они и создают ту выразительную экспрессию, которая обрисовывает внутреннее состояние Альбера в дополнение к непосредственному смыслу его слов.

Нам нет необходимости увеличивать эти примеры. Нам важно лишь иллюстрировать ими основное наше положение, тот вывод, который мы теперь вправе сформулировать на основе анализа драматического стиха Пушкина.

Это стих, в основе которого лежат те же принципы, которые управляют творчеством Пушкина вообще. Персонаж говорит так, как он мог бы говорить в самой жизни, и мы ощущаем убедительность стиха Пушкина именно потому, что мы чувствуем: если бы мы с такими же страстями находились в такой ситуации, наша речь звучала бы так же, то есть с той же интонацией, с той же степенью экспрессии, а это и есть показатели художественной правды поэта.

7

Наблюдения над драматическим стихом Пушкина позволяют нам сделать существенные выводы, относящиеся к драматическому стиху вообще.

Сравнение его с предшествующими этапами развития русского стиха прежде всего с большой отчетливостью показывает, в какой мере неразрывно связано само качество стиха, его выразительность и жизненность с качеством изображения характеров. Бедность, схематичность, односторонность характеров сказывается в однотонности стиха, и не может не сказываться. Мы со всей определенностью можем теперь сказать, что качество стиха есть качество характера, так же как и, наоборот, качество характера есть качество стиха. Характер не может быть полноценным, если бедна его речь. Речь не может быть художественно полновесной, если односторонен и неразработан характер.

Чем выше художественный уровень произведения, тем многограннее, разработаннее, жизненнее характер и тем самым богаче его речь, выразительнее стих. Стих Сумарокова и стих Пушкина в равной мере являются доказательствами наших общих положений,—в первом случае отрицательным, во втором — положительным. Поэтому, выдвигая общее положение о стихе как сгущенной форме эмоциональной речи, мы конкретно всегда стоим перед задачей определить, в какой мере данный поэт в данном произведении к этой норме приблизился, причем это определение вплотную подводит нас к общеэстетической оценке данного произведения.

Выразительность драматического стиха характеризуется прежде всего непосредственной связью его с конкретным персонажем. Его структура непосредственно определяется состоянием данного характера, связанным с данной сюжетной ситуацией.

Белинский высказал весьма глубокие замечания о драматическом стихе, взятом в этом разрезе: «...Каждое действующее лицо выходит к вам само, говорит вам за самого себя... оно раскрывает перед вами свой внутренний мир, обнажает все изгибы сердца своего; вы подслушиваете его немую беседу с самим собою — вот его субъективная сторона. Поэтому-то в драме всегда видите вы два элемента: эпическую объективность действия в целом и лирические выходки и излияния в монологах, до того лирические, что они непременно должны быть писаны стихами... в драме... каждое из действующих лиц говорит само за себя»[1], и, под-

---

[1] В. Г. Белинский, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. III, 1953, стр. 434.

черкивая эту содержательность стиха, Белинский заявляет, что «для совершеннейшего перевода шекспировых драм стихами надобно и переводчику быть Шекспиром», настолько стих неотделим для Белинского от самого содержания драмы.

Отсюда, во-первых, чрезвычайно большая амплитуда выразительных особенностей стиха, варьирующих от будничных до трагических интонаций, и, во-вторых, его сложность, вытекающая из необходимой индивидуализации речи персонажа и, следовательно, индивидуализации и стиха. Вслед за тем драматический стих, организующий диалогическую речь, членится на реплики, что придает ему чрезвычайно своеобразный оттенок, поскольку частота реплик, их пересечения, степень их замкнутости и самостоятельности и т. п.— все это накладывает свою печать на ритм стиха, влияя и на строение ритмической единицы и на строение интонационных периодов. Отсюда вытекает отказ драматического стиха от правильных строфических образований, заменяемых свободным чередованием интонационных периодов. С этим связан отказ от рифмы, заменяемой опять-таки свободным чередованием клаузул, движение которых определяется интонационной организацией речи. Оно играет чрезвычайно большую роль в создании речевой монотонии или, наоборот, нарастания интонации или резких контрастов и т. д.

Перед нами целостный выразительный комплекс, по-своему решающий все основные вопросы стиховой структуры — ритма, рифмы, строфы, интонации и т. д. Понятно, что, как мы уже неоднократно подчеркивали, все эти свойства драматического стиха, как определенного вида стихотворной речи, будут конкретно обнаруживаться перед нами в самых различных проявлениях, в различных промежуточных формах и т. п. Но все эти модификации вовсе не будут для нас равноправны. Мы вправе давать им оценку. Мы отчетливо можем аргументировать, почему хороши стихи Пушкина и плохи стихи Сумарокова, хотя в каждом данном случае мы поймем исторические причины, определявшие возможности каждого поэта. И совершенно очевидно, что каким бы стихом — силлабо-тоническим, силлабическим или тоническим — ни было написано драматическое произведение, это не изменит его основной выразительной структуры.

8

Совершенно иную структуру обнаруживает лиро-эпический стих — другой основной вид стихотворной речи. Мы опять ограничиваемся рассмотрением определенных конкретных форм его, дающих нам достаточное основание для исследования его видо̀вых отличий, поскольку историческое его изучение может быть оправдано только в единстве со всеми остальными сторонами произведения, то есть быть уже не историей стиха, а историей поэзии.

Рассмотрим как образец лиро-эпического стиха поэму Пушкина «Медный всадник». Характерной чертой ее является прежде всего то, что стихотворная речь — в отличие от драматического стиха — организована как единое целое, представляет собой повествование, ведущееся с определенной точки зрения. Повествователь — лирический герой — является одним из существенных слагаемых в системе образов поэмы.

Он прежде всего персонифицирован:

Была ужасная пора...
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ...

Ср. вариант:

Давно, когда я в первый раз
Услышал мрачное преданье,
Я дал тогда же обещанье
Стихом... передать.

Интересно отметить, что в этом варианте Пушкин использовал и свои наброски к «Бахчисарайскому фонтану»:

Исполню я твое желанье,
Начну обещанный рассказ.
Давно, когда мне в первый раз
Поведали сие преданье,—
Тогда я грустью омрачился
и т. д.

Здесь показательна родственность повествовательного тона романтической поэмы, то есть максимально субъективированного повествования, и повествования «Медного всадника».

Повествование, таким образом, ведется с определенной точки зрения, выражающейся в целом ряде от лица автора дающихся оценок: «Люблю тебя, Петра творенье», или:

Мы будем нашего героя
Звать этим именем. Оно
Звучит приятно; с ним давно
Мое перо к тому же дружно

и т. д.

Таким образом, повествователь определяется как самостоятельный характер. Восприятие лирического героя окрашивает изображение и Петра и Евгения. Оно выражается во всем строе речи, в повествовательной интонации, в лексике, в ритмике, синтаксической организации стиха, в соотношении сюжета и внесюжетных лирических отступлений. В «Медном всаднике» со всей отчетливостью могут быть констатированы две основных повествовательных струи, два типа стихотворной интонации, один из которых связан с изображением Петра, другой с изображением Евгения в зависимости от отношения к ним повествователя. Как иногда в опере (например, у Вагнера в «Тристане и Изольде», в «Мейстерзингерах») появление того или иного героя сопровождается определенным лейтмотивом, так и в лироэпическом стихе изображению действующих лиц отвечают определенные интонационные темы, своеобразное звучание речи, дающее определенную интерпретацию изображаемого.

В «Медном всаднике» мы имеем дело со своеобразной интонационной темой Петра, то есть с определенным отношением лирического героя к Петру, окрашивающим строй его речи, когда он говорит о Петре и о деле Петра[1]. Она

[1] Очень интересный пример такой интонационной темы находим в «Думе про Опанаса» Багрицкого.

Багрицкий стремится показать, что погибший комиссар Коган не одинок, что за ним стоит партия. Но сюжетно Коган один, отряд его «в доску перерезан». И Багрицкий как бы продолжает развитие характера Когана, передавая его язык, его интонацию штабному, допрашивающему Опанаса.

В начале поэмы дан «большевистский разговор» Когана:

Я прошу ответить честно,
Прямо, без уклона,
Сколько в волости окрестной
Варят самогона?
Что посевы? Как налоги?
Падают ли овцы?..

характеризуется торжественно-ритмическим построением речи, восторженно-патетическим звучанием.

Особо подчеркиваемые, выделяемые слова, графически обозначающие эту необычную интонацию при помощи прописных букв («Он», «Тот»), обращения («Люблю тебя, Петра творенье», «Красуйся, град Петров», «О, мощный властелин судьбы» и пр.), повторения («*Люблю* тебя, Петра творенье, *люблю* твой строгий стройный вид»), параллелизмы («Твоих оград узор чугунный, твоих задумчивых ночей»), короче — богатство синтаксических фигур, сложные ритмические периоды, объединяющие целый ряд строк («Где прежде... ныне там», «*люблю* тебя... *люблю* зимы... *люблю* воинственную... *люблю* военные столицы...») — все это характерные черты этой главной торжественной риторики, восходящей по существу к оде XVIII века. Вся эта речевая организация поддержана и соответствующей эмоциональной окраской, особенно четко (помимо уже упомянутых фигур) выражающейся в системе вопросительных и восклицательных построений:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О, мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Эта риторическая интонация связана и с целым рядом других речевых особенностей, создавая тем самым целостный выразительный комплекс, определенный повествова-

---

И именно тот же тип речи возникает перед нами в сцене допроса Опанаса штабным:

Гражданин,— прошу по чести
Говорить со мною.
Долго ль вы шатались вместе
С Нестором Махною?
Отвечайте без обмана,
Не испуга ради:
Сколько сабель и тачанок
У него в отряде?
Отвечайте, но не сразу,
А подумав малость,—
Сколько в основную базу
Фуража вмещалось?

Это единство речи Когана и штабного показывает, что дело, за которое погиб Коган, живет. Единство образов Когана и штабного раскрыто благодаря включению их в единую интонационную тему.

тельный тон, выражающий отношение повествователя к Петру и его делу. Это прежде всего выражается в своеобразной организации ритма. Тяготение к патетическому строю речи определяет величину ритмико-синтаксических интонационных периодов и тем самым сложность их строфического построения. Поэма не имеет четкой строфической организации в узком смысле этого слова, то есть не распадается на последовательно чередующиеся, однородно построенные строфы. Пушкин дает в поэме свободную рифмовку, чередуя в произвольном порядке парные, перекрестные и опоясанные окончания, изредка давая тройную рифму и т. п. Однако «Вступление» дает более четкую строфическую организацию, об этом говорит уже начало поэмы, состоящее из двух однородно построенных пятистиший:

Не берегу пустынных волн
Стоял Он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко.

По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел...

Следующая строка, следовательно, представляет собой строфический перенос, который связывает эти строфы с мыслями Петра, вложенными опять-таки в характерную для оды XVIII века десятистрочную строфу (по схеме abbaccdeed); такую же строфу встречаем через четверостишие после мыслей Петра (от «где прежде финский рыболов» до «к богатым пристаням стремятся»). К строфе этого же типа Пушкин возвращается в описании памятника Петра:

Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
Под морем город основался...
Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

Аналогичную строфу составляют далее строки «Кругом подножия кумира», «Пред горделивым истуканом» и т. д. Таким образом, свободная строфическая организация «Медного всадника» в наиболее напряженных местах, связанных с темой Петра, заменяется десятистрочной строфой традиционной оды XVIII века. Но дело не столько в той или иной непосредственно строфической организации стиха (то есть в упорядоченности стиховых клаузул), сколько в более глубоких интонационно-синтаксических свойствах стиха и прежде всего в организации интонационного периода. Рассмотрим в связи с этим строение фразы в «Медном всаднике» с точки зрения соотношения ее интонационной организации с ритмическими единицами. Для ритмической структуры стиха чрезвычайно существенно, строится ли ритм стиха на основе чередования кратких, замкнутых ритмических единиц, или, наоборот, они объединены в более сложные группы и т. п., и это придает стиху резко своеобразный характер. В «Медном всаднике» мы отчетливо можем наблюдать резкое различие в этом отношении темы Евгения и темы Петра. Сравним с этой точки зрения «Вступление» и первую часть поэмы; обозначаем (условно) каждый период цифрой, показывающей, сколько ритмических единиц в него входит (в том случае, если имеется перенос — число получается дробное — $^1/_2$ или $^3/_4$ в зависимости от того, насколько захвачена переносом последующая строка). Так, фраза:

На берегу пустынных волн
Стоял Он, дум великих полн,
И вдаль глядел —

обозначается как 2½. Для «Вступления» получаем следующий ряд цифр: 2½, 2½, 5½, ½, 9 (1, 2, 3, 3 — мысли Петра представляют собой интонационное целое), 4, 10, 8, 16, 8, 8, 9, 2, 6. Начало первой части: 2, 4, 3, 2, $1^3/_4$, 2½, 4½, 2, 2, 4, 1½, 3½, 1, 1½, 1, 3½. Сразу бросается в глаза резкое различие первой части (тема Евгения) и «Вступления» (тема Петра) в интонационном отношении: в одном случае — сжатые короткие фразы, большое количество перебоев, в другом — большие плавные периоды (характеристика их в отношении большого числа фигур и т. д. была уже дана), вбирающие в себя большое число ритмических единиц. Таким образом, повествователь (лирический герой) выступает перед нами в поэме двойственно. Речь его характери-

зуется двумя выразительными доминантами, одна из них обращена к Петру, другая — к Евгению.

Выразительные элементы речи связаны между собой настолько тесно, что определенная эмоциональная окраска одних влияет на другие (если этому не противодействуют ошибки самого писателя).

Мы уже видели, что эмоциональная направленность повествовательной речи, когда она связана с изображением Петра, характеризуется определенным комплексом выразительных особенностей (плавные риторические периоды, насыщенность их фигурами, богатство вопросительных и восклицательных построений, сложные интонационные периоды, в ряде случаев вбирающие в себя 8, 10 и более ритмических единиц, тяготение к десятистрочной организации, близкой к традиции оды XVIII века). Этот комплекс дополняется и своеобразием ритмики и звучания стиха, сравнительно с тем, что мы находим в теме Евгения. Как известно, «Медный всадник» характеризуется исключительной насыщенностью переносами, он дает 20,9% их. Это чрезвычайно интересная особенность его ритма. Достаточно указать для сравнения, что «Руслан и Людмила» дает их 3,6%, «Полтава» — 6,9%, «Граф Нулин» — 3,0%, «Казначейша» Лермонтова — 5% и т. д.

Перенос по существу представляет собой сильную эмоциональную паузу, возникающую независимо от синтаксического строя речи, это своего рода интонационная фигура, выразительный жест. Богатство стиха переносами говорит об особой насыщенности его паузами. Функция их может быть, как мы показали ранее, различна в зависимости от всего стихотворного контекста. Они могут быть использованы, например, при введении в стих разговорной речи, как в «Графе Нулине»:

Мы получаем Телеграф.
— Ага! Хотите ли послушать
Прелестный водевиль? — И граф
Поет. «Да, граф, извольте ж кушать».
— Я сыт и так...
Из-за стола
Встают. Хозяйка молодая
Черезвычайно весела

и т. д.

Наоборот, перенос характерен и для «трудной» взволнованной, напряженной речи, где частота и неожиданность

пауз, краткость и оборванность фраз и т. п. отвечают эмоциональному строю речи, например, в «Медном всаднике»:

И вдруг, как зверь, остервенясь,
На город кинулась. Пред нею
Все побежало. Все вокруг
Вдруг опустело — воды вдруг
Втекли в подземные каналы.

Поэтому отношение к переносу очень показательно для того или иного типа стиха. Различие интонационных тем Петра и Евгения, естественно, сказывается и в этом отношении. И в данном случае общая цифра их в «Медном всаднике», приведенная выше, требует очень существенной и поучительной дифференциации. Во «Вступлении» на 96 строк падает 4 переноса, то есть немногим более 4%. Точно так же крайне немногочисленны они (в сущности отсутствуют) в тех местах поэмы, где речь идет о Петре, где, следовательно, звучит его интонационная тема. В отрывке «Ужасен он в окрестной мгле» — их нет. Точно так же нет их и в описании преследования Медным Всадником Евгения, то есть как раз в тех случаях, когда тема Петра дается с особенной силой. Между тем на 369 строк первой и второй части поэмы приходится 93 случая переноса, то есть 25%! Фактически этот процент еще выше, так как в первой и второй части строки, прямо относящиеся к Петру, как указывалось, не имеют переносов (а таких строк 34). Они полностью (27,7%) используются Пушкиным для характеристики интонационной темы Евгения! Соотношение поистине разительное! Наконец, и в звуковом отношении мы можем установить различное строение стиха в каждой из двух основных тем.

Уже говорилось, что интонационная тема Петра характеризуется риторической торжественной интонацией, плавными периодами, что, между прочим, и объясняет почти полное отсутствие в ней переносов. Отсюда ее замедленный темп и связанная с этим выпуклость слова, произносящегося с особой значительностью в отличие от более быстрого темпа чередующихся кратких фраз и пауз речи, характеризующей тему Евгения. В этом легко убедиться, вспомнив обилие восклицательных и вопросительных интонаций первой темы, насыщенность ее фигурами, богатство повторениями («люблю») или во второй части:

Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне *какой* огонь!

И далее:

За ним несется Всадник Медный...
За ним повсюду Всадник Медный

и т. д.

Эта выпуклость слова, ясно ощущаемая подчеркнутость словоразделов («Стоял Он, дум великих полн», «и думал Он»), придающая полновесность даже сверхсхемным в ямбе ударениям (ср. «Стоял Он, дум великих полн», то есть ⌣′′′ ⌣′ ⌣′), характерна опять-таки для стиха риторического, в широком смысле слова, типа. Не случайно, что «Вступление» значительно богаче полноударными формами ямба (то есть большим числом самостоятельных слов), чем обе части поэмы и чем среднее число их вообще в четырехстопном ямбе Пушкина. В нем полноударная форма ямба дает 31% (30 на 96 строк), в то время как средний процент 27, а в первой и во второй части — 23 (93 на 369). И в этом отношении (так же как и в особенностях строфики и в отношении к переносам) стих интонационной темы Петра близок к традиции оды XVIII века, характеризовавшейся ритмически именно высоким процентом полноударных форм.

В тесной связи с этими ритмическими особенностями стоит и звуковая характеристика каждой из интонационных тем, нами рассматриваемых. Значение звукового повтора, как говорилось, в гораздо большей мере интонационное, чем непосредственно звуковое. Слова, входящие в звуковой повтор, тем самым подчеркиваются и выделяются, получают особенное значение. Это отчетливо видно на примере повторения слова, одновременно являющегося и звуковым повтором. Это повторение усиливает слово, интонационно его выделяет, придает ему особое значение:

Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!

Поэтому-то различные выразительные системы стиха по-разному относятся к звуковым повторам: в одних они имеют особенное значение, в других, наоборот, малосущественны и т. д. Но свойство риторической интонации, на которое только что указывалось, — выпуклость слова, свя-

занная с замедленностью темпа речи,—в особенности способствует усилению роли звуковых повторов: слово резко выделено («Стоял Он»), обособлено отчетливо ощущающимися словоразделами; поэтому его звуковой состав становится особенно заметен; отсюда — близость слов по звучанию дает возможность еще более оттенить их значение; звуковые повторы создают как бы опору для голоса, на них задерживающегося, их (а тем самым и слова с ними связанные) выделяющего. Поэтому-то однородные звуковые повторы в различной интонационной среде будут совершенно различно ощущаться: в одном случае они будут крайне выразительны, в другом, наоборот, почти незаметны.

Эти два типа отношения к звуковым повторам мы и можем наблюдать в «Медном всаднике». Тема Петра вся поддержана звуковыми повторами (не случайно, что в «Медном всаднике», во «Вступлении», сосредоточены образцы звукового мастерства Пушкина), в теме Евгения они мало заметны. В самом деле, в цитированном выше отрывке из «Графа Нулина» мы найдем, например, большое число повторяющихся звуков:

Поет. «Да, граф, извольте ж кушать».
— Я сыт и так...
Из-за стола
Встают...

Здесь, как говорится, инструментовка на «т». Но мы ее не замечаем (если не занимаемся чисто графическими подсчетами), потому что в этой словесной системе характер произнесения слов не требует особого его выделения, слово как бы растворяется в диалоге и не нуждается в звуковом и тем самым интонационном подчеркивании.

Другое дело, когда мы читаем торжественное описание Петербурга:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит.

Здесь каждое слово на весу, оно подчеркивается высокой риторической интонацией, и в этой выразительной системе и звуковые повторы выполняют совершенно иную функцию. Наоборот, другая система изложения, к которой Пушкин прибегает, говоря о Евгении, лишенная всякой

риторичности и торжественности, не требует этой звуковой окраски речи, и если даже в ней и возникают звуковые повторы, то они не выходят за пределы общеязыкового порядка, и поэтому в строках, посвященных Евгению:

О чем же думал он? о том,
Что был он беден; что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь;
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег
и т. д.—

мы не замечаем звуковых совпадений, хотя они имеются в большом количестве как факт языка («о чем — о том», «думал — беден — трудом — должен — доставить — денег», «был — беден — был — себе — мог бы — бог — прибавить», «мог — бог» и т. п.), так как они не являются членами этой выразительной системы, не играют в ней той роли, которую могли бы сыграть в иной интонационной и словесной среде.

Мы, таким образом, проследили характерные особенности повествования в «Медном всаднике», в части его, связанной с изображением Петра. Мы видели, что это повествование представляет собой сложную выразительную систему, элементы которой взаимосвязаны и взаимообусловлены. Эта система художественно мотивирована и предметом изображения и характером лирического героя, его отношением к изображаемому, а в конечном счете идейной сущностью произведения.

Этот комплекс выразительных средств мы обозначали понятием «интонационной темы».

Петр мыслился Пушкиным как ярчайшее выражение сущности дворянской государственности, как создатель и носитель устоев дворянского общества. Это понимание Петра выражалось и оформлялось в отношении к нему повествователя, осуществлявшемся через его речь. Мы видели основные особенности этой речи в применении к изображению Петра, образующие определенный выразительный комплекс. Риторические периоды, сложные синтаксические конструкции, замедленный темп, словесные повторения и параллелизмы, выпуклость слова, поддерживаемого звуковыми повторами, торжественность интонации (в связи с этим незначительное число переносов), строфическая организованность и тяготение стиха к полноударным формам ямба, перекликающиеся с традицией оды XVIII века, высо-

кая лексика, опять-таки связанная с этой традицией (архаизмы, славянизмы), — все это тесно объединено друг с другом, все это создает определенный выразительный комплекс. Этот комплекс обусловлен в своей структуре тем характером, который через него раскрывается, дает определенное отношение к изображаемому. Совершенно иной выразительный комплекс мы найдем, обращаясь к изображению Евгения.

Припомним отмеченное выше различное отношение к переносам выразительных систем, связанных с образами Петра и Евгения. Как указывалось, повествование, связанное с изображением Евгения, исключительно насыщено переносами, их около 28%. Гюйо справедливо указывал, что перенос способствует тому, что «стих вмещает более идей, больше чувств в нем собирается, так сказать, более скрытой эмоции, более нервной силы»[1]. Если тема Петра построена на основе риторической интонации, то тема Евгения строится на основе того, что мы можем назвать «человечной» интонацией. Перед нами короткие фразы, резкие эмоциональные паузы, придающие повествованию взволнованный, тревожный и сочувственный характер.

Перенос здесь появляется с особенной силой тогда, когда повествование связано с печальной судьбой Евгения, с бедствиями, вызванными наводнением, и т. д. Взволнованная речь, перебиваемая тревожными интонационными паузами, обнаруживает иное, чем при изображении Петра, отношение повествователя к Евгению, человеческое сочувствие его горестям. Слово, стоящее на паузе в конце строки, получает благодаря переносу оборванный, не законченный интонационно оттенок, это его резко выделяет, подчеркивает, придает ему особенную значительность. Какие же слова, определяющие состояние Евгения, связаны с переносами? Остановимся на нескольких примерах:

1. Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений. Он страшился, *бедный*,
не за себя...

2. Достиг он берега. *Несчастный*
Знакомой улицей бежит...

3. *Глядит*,
Узнать не может...

---

[1] «Задачи современной эстетики», СПб. 1890, стр. 136, 137.

4. ...Он не разбирал *дороги*
Уж никогда; казалось—*он*
Не примечал...

Все эти короткие, оборванные фразы построены на интонации глубокого сочувствия к человеческому страданию. Повествователь как бы потрясен горем и страданиями, обрушившимися на Евгения, проникнулся его чувствами; повествование имеет отчетливую сочувственную переживаниям Евгения эмоциональную окраску; и когда, наконец, в Евгении «прояснились страшно мысли», то есть когда он осознал причину своих бедствий, то и в повествовании происходит соответствующее изменение. Оно меняется параллельно судьбе Евгения. Сначала о Евгении, выступающем в его обыденной, будничной обстановке, говорится даже несколько пренебрежительно. Это мелкий человек, с мелкими мыслями и заботами, один из многих. После величественной картины Петербурга, после восторженной передачи «великих дум» Петра, «державца полумира», повествовательная интонация резко снижается. Риторические торжественные периоды, пышные фигуры, сложные фразы «Вступления» заменяются обыденной, почти прозаической повествовательной интонацией первой части. Вместо интонационно подчеркнутого «и думал Он», где «Он»— с большой буквы, перед нами небрежно-покровительственный вопрос — «о чем же думал он» («он»—с маленькой буквы, даже не имеет собственного ударения, почти проглатывается), и далее следует беглая передача мыслей Евгения:

.... о том,
Что был он беден; что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь;
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег
и т. д.

Но, по мере развития образа Евгения, интонация повествователя меняется:

Так он мечтал. *И грустно было*
Ему в ту ночь, и он желал,
Чтоб ветер выл не так уныло
И чтобы дождь в окно стучал
Не так сердито...

Здесь уже нет первоначального небрежного отношения к Евгению. Его печальная судьба вызывает уже более сочувственное к нему отношение. Обрушившееся на него бедствие придает еще более взволнованный характер речи повествователя, он все ближе принимает к сердцу страдания Евгения. Трагедия этого человека находит все более горячий отклик, да и сама ситуация уже поднимает Евгения в наших глазах: он не замечает опасности для себя, думая о других:

...Он не слыхал,
Как подымался жадный вал,
Ему подошвы подмывая,
Он страшился, *бедный*,
Не за себя.

Для того чтобы понять смысл этой интонационной организации стиха, дающего нам всей своей структурой определенное отношение к изображаемому состоянию персонажа, проверим себя, обратившись к такому случаю, когда трактовка персонажа повествователем не вызывает у нас никаких сомнений—к тому, как Пушкин говорит о Татьяне в одну из наиболее тревожных минут ее жизни:

Вот ближе! Скачут... и на двор
Евгений! «Ах!» и легче тени
Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад,
Летит, летит, взглянуть назад
Не смеет; мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты, сирень переломала,
По цветникам летя к ручью,
И задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала...

Здесь, как видим, тревога Татьяны передана благодаря тому, что и повествование о ней ведется в крайне напряженном тоне, который в значительной мере опирается на переносы и заканчивается редким строфическим переносом.

Лиризм, то есть субъективированный характер повествования, обнаруживается, в частности, именно в том, что в повествование вкладывается уже определенное эмоцио-

нальное отношение к происходящему, и, говоря о Татьяне, Пушкин, как автор, как бы сам переживает ее состояние, заражен им и своей речью передает это волнение читателю.

Аналогично и построение повествования о Евгении: чем дальше, тем взволнованнее звучит голос повествователя, тем сочувственнее его интонации.

И когда Евгений возвышается до восстания против всего строя жизни, обрекающего его на гибель, то и повествовательная интонация сохраняет свою близость к Евгению. В этот момент он становится равным Петру, он выступает против него как равноправная сила, и поэтому и повествование принимает уже другой характер: о Евгении говорится так же приподнято, патетически, как говорится о Петре (это справедливо было отмечено В. Брюсовым[1]). Переносы исчезают (кроме одного ослабленного), появляется уже знакомая нам в своей функции десятистрочная строфа, стих звучит с той же риторической энергией, которая звучала во «Вступлении» и только что повторилась в описании Петра («Ужасен он в окрестной мгле»):

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом.
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом.

Но дальше соответственно сюжету напряжение опять спадает, и повествование опять принимает характер печального рассказа, с его неровными интонационными периодами (2, $1^1/_4$, $4^3/_4$, $^1/_2$) и горькими паузами:

И с той поры, когда случалось
Идти той площадью ему,
В его лице изображалось
Смятенье. К сердцу своему
Он прижимал поспешно руку.

---

[1] «Торжественность тона, обилие славянизмов («чело», «хладной», «пламень») показывают, что «черная сила», которой обуян Евгений, заставляет относиться к нему иначе, это уже не «наш герой», который «живет в Коломне, где-то служит»; это соперник «грозного царя», о котором должно говорить тем же языком, как и о Петре» (В. Брюсов, Мой Пушкин, стр. 80).

Как бы его смиряя муку,
Картуз изношенный сымал,
Смущенных глаз не подымал
И шел сторонкой...

Совсем иные черты речи лирического героя обнаруживаем в «Графе Нулине».

Основным эмоциональным тоном «Графа Нулина» является ирония, перемежающаяся с лиризмом в отступлениях.

Герои «Графа Нулина» ничтожны, и эта их трактовка определяет и характер поэтической интонации. Это ярко видно на примерах характеристики Нулина, построенной на пародийном перечислении всего, с чем он едет («с запасом фраков и жилетов, шляп, вееров, плащей, корсетов» и т. д.), комического воспроизведения разговора графа с Натальей Павловной, грубых и добродушных интонаций мужа («Эй! водки! Граф, прошу отведать»), в иронических обращениях к читателям («Воображайте. Воля ваша»), к друзьям («Теперь мы можем справедливо») и т. д.

Нам нужно теперь рассмотреть, как используются на основе данного интонационного движения ритмические особенности стиха в поэмах Пушкина. Однородный ритм может встретиться в чрезвычайно различных по своему содержанию и построению отрывках, и только в связи с ними он принимает уже определенную конкретную выразительность; поэтому-то так бесплодны попытки установить какую-либо связь между ритмом, взятым самим по себе, и каким-либо определенным настроением (веселый ритм, грустный ритм и т. д.).

Но различие в значении слов, в синтаксическом строении строк, в интонации — все это приводит к тому, что, включаясь в иную систему, и самый ритм приобретает иную окраску, звучит различно, помогая, усиляя, подчеркивая эту систему в целом.

Давая ироническую характеристику Наталье Павловне, всю характеристику проводит целиком на строке типа: ⌣⌣⌣′⌣⌣⌣′:

(. . . . .
Муж просто звал ее: Наташа,
Но мы — мы будем называть:
Наталья Павловна) к несчастью,
Наталья Павловна совсем
Своей хозяйственною частью
Не занималася; затем,

Что не в отеческом законе
Она воспитана была,
А в благородном пансионе
У эмигрантки Фальбала.

В «Графе Нулине» строк такого типа всего 28 (на 370), и из них 7 сосредоточены в этом отрывке, придавая иронической характеристике Натальи Павловны и своеобразную ритмическую выразительность.

Еще реже строка типа: ⌣′ ⌣ ⌣ ⌣ ⌣ ⌣′. В «Графе Нулине» она встречается лишь один раз. На фоне других строк она несомненно обращает на себя внимание.

Одним из решающих мест в развитии действия «Графа Нулина» является эпизод с появлением графа в спальне, где Наталья Павловна ему

Дает—пощечину. Да, да,
Пощечину, да ведь какую!

Необычная ритмическая форма строки пришлась как раз на место резкого интонационного подъема, явилась своего рода ритмическим курсивом, выделившим наиболее существенное в смысловом отношении место.

Другой пример: Наталья Павловна смотрит в окно на однообразную и надоевшую усадебную суетню. Вдруг врывается необычное — звон дорожного колокольчика. И здесь Пушкин резко обрывает монотонную интонацию и переходит к эмоционально-насыщенному, интонационно-приподнятому лирическому отступлению. Эта смена полностью выражена и в ритме.

Интонационная монотония достигалась ритмически настойчивым повторением одной и той же трехударной формы ямба. Затем она заменяется четырехударной и двухударной строкой (вдобавок осложненной сверхсхемным ударением), а лирическое отступление проводится уже главным образом на четырехударной форме.

Тем самым интонационное и смысловое движение стиха получило и определенную ритмическую окраску, его поддерживающую и усиливающую:

Кругом мальчишки хохотали. (3 ударения)
Меж тем печально, под окном, (3)
Индейки с криком выступали (3)
Вослед за мокрым петухом. (3)
Три утки полоскались в луже (3)
Шла баба через грязный двор (3)

Белье повесить на забор, (3 ударения)
Погода становилась хуже — (3)
Казалось, снег идти хотел... (4)
Вдруг колокольчик зазвенел. (1—2)
Кто долго жил в глуши печальной, (4)
Друзья, тот верно знает сам, (4)
Как сильно колокольчик дальный (3)
Порой волнует сердце нам. (4)
Не друг ли едет запоздалый, (3)
Товарищ юности удалой?.. (3)
Уж не она ли?.. Боже мой! (1+3)
Вот ближе, ближе... Сердце бьется... (4)
Но мимо, мимо звук несется, (4)
Слабей... и смолкнул за горой. (3)

И здесь перед нами смена ритмических форм, те «изменения четырехстопного ямбического стиха», о которых говорил сам Пушкин[1]. Сущность стиха в том и состоит, что он в наиболее типической речевой форме закрепляет определенное переживание, доставляет нам «бесконечное удовлетворение» именно потому, что мы видим в нем речевую форму, адекватную тому содержанию, которое она выражает.

9

Анализ «Медного всадника» показывает, что лиро-эпический стих характеризуется целым рядом своеобразных особенностей, определяемых свойствами жанра, представляя собой единую повествовательную систему. Она, с одной стороны, рисует конкретный и своеобразный характер повествователя, с другой стороны — в лиро-эпическом произведении ряд характеров изображается эпически (то есть в действии), но при помощи речи лирического героя, отношение которого к этим характерам придает его речи самую различную эмоциональную окраску. Отсюда лиро-эпический стих получает, так сказать, симфоническое строение, он чрезвычайно дифференцирован, поскольку через все произведение проходят разнообразные интонационные темы, в свою очередь имеющие весьма сложное построение (например, отрывки собственной речи персонажей). Отсюда вытекает тяготение лиро-эпического стиха к сложной интонационной и, следовательно, строфической организации,

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 6, 1937, стр. 534.

характерное для него ритмическое разнообразие (зачастую выражающееся во включении в произведение ряда размеров) и, наконец, большой объем, поскольку лиро-эпический стих изображает характер в ряде его состояний, изменяющих весь строй стиха.

Эта структура лиро-эпического стиха имеет глубокий содержательный смысл. Она дает возможность двупланного изображения характера и объективно, то есть при помощи сюжета, в поступках, и субъективно — при помощи непосредственных его эмоциональных оценок. Отсюда вытекает своеобразная конструкция характеров в лиро-эпических произведениях, в которых художник может пропускать ряд сюжетных звеньев, возмещая их лирической характеристикой персонажей:

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью;
Ты в руки модного тирана
Уж отдала судьбу свою.
Погибнешь, милая; но прежде
Ты в ослепительной надежде
Блаженство темное зовешь,
Ты негу жизни узнаешь,
Ты пьешь волшебный яд желаний,
Тебя преследуют мечты.

В эпическом произведении содержание этого отрывка было бы интерпретировано объективно и развернуто.

Понятно, конечно, что различие характера повествователя и характеров, изображаемых через него,— различие, которое диктуется каждому поэту самой жизнью, будет в каждом данном случае зависеть от исторической обстановки. Отсюда будут вытекать совершенно различные свойства выразительных средств стиха в каждом данном случае. «Облако в штанах» Маяковского ни в чем конкретно не совпадает с «Медным всадником», но по своему типу стих его чрезвычайно близок к этой поэме. Только осмыслив идейную устремленность поэмы и обусловленный ею характер повествователя, определив интонационные темы «Облака в штанах» и изучив те выразительные средства, которые этими темами продиктованы, мы сможем понять стих Маяковского в его идейной содержательности, в его эстетической значимости. Тогда нам станет понятной крайняя эмоциональность стиха Маяковского, определившая необычайную насыщенность стиха резкими паузами, его тяготение к слову-фразе, вытекающее из исключительной напряжен-

ности его внутреннего содержания, его ритм, в котором главенствующее значение имеет именно система ударений, обусловленная интонационной самостоятельностью слов. Перед нами в стихе Маяковского новая выразительная система, за которой новые характеры, новая жизнь, новые идеи и чувства, новаторство содержания.

10

Совершенно иными свойствами характеризуется третий основной вид стихотворной речи — лирический стих. Мы уже неоднократно затрагивали его, и здесь мы можем ограничиться общими выводами.

Лирик не дает читателю сколько-нибудь подробного изображения действительности, не строит сложного сюжета, не рисует развернутого характера. Он отражает жизнь, изображая конкретное состояние человеческого характера, конкретное переживание, мысль, чувство, вызванное данной жизненной ситуацией, и через это переживание делает нам понятной ту жизненную среду, которая обусловила возникновение такого переживания.

Мы вправе говорить об образе поэта—лирического героя, обнаруживающемся перед нами в ряде отдельных своих состояний в качестве определенного характера. Лирические стихотворения даны в форме, если так можно выразиться, конкретного жизненного факта: конкретного переживания, вызванного определенной жизненной ситуацией. Оно ощущается читателем как непосредственная жизненная данность.

Но в то же время эта конкретность не заслоняет от нас и обобщающей сущности лирики, типичности переживаний, изображаемых поэтом. «В лирической поэзии поэт является нам субъектом, и потому-то в ней так часто и такую важную роль играет его личность, его *я*, а ощущения и чувства, о которых он говорит как о своих собственных, будто бы одному ему принадлежащих, мы приписываем себе, узнаем в них моменты собственного духа»[1].

Но чем достигается эта конкретность в лирике? В лирике нет ни напряженного действия, как в драме, ни развер-

---

[1] В. Г. Белинский, ст. «Горе от ума», Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. III, 1953, стр. 434.

нутого описания окружающей человека обстановки, как в эпических и лиро-эпических произведениях. Основным средством изображения характера, взятого в его отдельном и мгновенном переживании, в лирике является слово, доведенное до такой степени выразительности, что переживание благодаря ему превращается в конкретный жизненный факт, выступающий перед нами во всей его непосредственности, как живое человеческое чувство.

Поэтому-то анализ лирического стиха предполагает определение соответствия между изображаемым в стихе переживанием (которое в свою очередь есть форма отражения жизни в ее сложности) и системой его словесного раскрытия. Оценка мастерства поэта и состоит в установлении того, в какой мере его переживание перешло в речь, и отсюда — в какой мере его речь становится переживанием.

Как уже указывалось, и сентименталисты и ранние романтики наметили путь к организации стихотворной речи в соответствии с изображаемыми состояниями характера. Но сами-то характеры, ими изображавшиеся, были в такой степени односторонни, что и речевое их изображение становилось утрированным и противоречило языку реальной жизни.

В лирике Пушкина в литературу входил исключительно богатый, разносторонний и полноценный человеческий характер, находивший свое раскрытие во всем богатстве поэтической речи.

Лирический стих Пушкина и определяется, во-первых, исключительным многообразием мыслей и чувств, во-вторых, вытекающим отсюда исключительным разнообразием и гибкостью форм словесного выражения, точнее, изображения этих чувств, и, в-третьих, обращением к конкретному языку самой действительности вплоть до просторечия, как к источнику речевого обогащения. А это в сущности неисчерпаемое лексическое и интонационно-синтаксическое богатство определяло то, что все остальные элементы стиха каждый раз получали новое и неповторимое звучание, ибо, как уже говорилось, основа своеобразного звучания стиха — это его интонационно-синтаксическая организация.

В самом деле, стихи Пушкина звучат для нас с такой непосредственной жизненной силой, что мы воспринимаем их как само собой разумеющееся выражение определенного переживания, до такой степени оно полно переведено в адекватную ему систему поэтической речи.

В стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне?» — перед нами яркий образец такого построения стиха.

Стихотворение в первой своей части дает грустную и тоскливую картину вынужденного деревенского безделья. Ее сменяет минутное возбуждение, эпизод охоты, вносящий какое-то оживление; охота заканчивается — возвращается прежнее настроение.

Если мы присмотримся к стиху, то увидим, как он непрерывно коррелирует всем своим строением с движением переживания.

Начало его построено на своеобразной монотонии бытовых интонаций — скучных и надоевших вопросов:

...Тепло ль? Утихла ли метель?
Пороша есть иль нет? И можно ли постель
Покинуть для седла, иль лучше до обеда
Возиться с старыми журналами соседа?

Ритм шестистопного ямба подчинен той же интонации: в первой же строке нет цезуры, сдвинутой «прозаически» (то есть в подчеркнуто бытовом плане) звучащей фразой: «Что делать нам в деревне?»; переносы построены, так сказать, на бытовых паузах, они дают в сущности полузевоту: «я встречаю... слугу», «и можно ли постель... покинуть» — и т. д.

Настроение, изображаемое в стихотворении, полностью реализовано в системе речи, и в силу этого — и в стихе, то есть в величине интонационных периодов, в темпе, в переносах, в однообразном повторении вопросительных интонаций, в распадении строки на замкнутые интонационно части и т. д. Следующий абзац вносит новое: «Пороша» — это одно слово, звучащее как фраза, резко нарушающее интонационное движение предшествовавших строк. За ним следует совершенно иное по структуре движение стиха: эллиптическое построение фразы, нарастание (а не повторение) интонационного движения:

Арапники в руках, собаки вслед за нами,
Глядим на бледный снег прилежными глазами:
Кружимся, рыскаем

и т. д.

Но, как говорилось, это лишь эпизод, не изменяющий безрадостной обстановки: к вечеру все повторяется. И стих снова звучит иначе, чем только что звучал. Он повторяет структуру начального абзаца. Краткие фразы, та же инто-

национная монотония, основанная лишь не на повторяющихся вопросах, а на повторении фраз, фиксирующих обстановку и настроение:

...Вот вечер: вьюга воет,
Свеча темно горит. Стесняясь, сердце ноет.
По капле, медленно глотаю скуки яд

и т. д.

Сравним с «Зимой» совершенно иначе построенное стихотворение «Во глубине сибирских руд», в первой части рассмотренное более подробно. Перед нами непрерывное нарастание веры поэта в счастливое будущее:

1. Храните гордое терпенье.
2. Не пропадет ваш скорбный труд.
3. Придет желанная пора.
4. Любовь и дружество до вас
5. Дойдут. Оковы тяжкие падут.
6. Темницы рухнут...

Это нарастание достигает своей смысловой кульминации на слове *Свобода*, и как раз с ним совпадает единственный во всем стихотворении перенос:

...Свобода
Вас примет радостно у входа.

Смысловая кульминация опирается на кульминацию ритмическую и благодаря этому получает особую выразительность. Голос поэта как бы дрогнул в момент величайшего напряжения, и это-то и окрашивает стихотворение, согревает его теплом глубокого и сильного переживания, придает ему ярко индивидуальный характер[1].

В стихотворении «Анчар» Пушкин также завершает первую композиционную часть (изображение анчара), построенную на нарастающем по силе перечислении страшных признаков анчара, резким переносом:

К нему и птица не летит,
И тигр нейдет, —лишь вихорь черный
На древо смерти набежит—
И мчится прочь уже тлетворный.

---

[1] В первой части мы рассматривали аналогичные примеры использования переносов в поэме «Гасуб».

Вторая часть начинается двумя резко контрастными по строению строками:

Но челове́ка—челове́к
Посла́л к анча́ру вла́стным взгля́дом.

Двухударная строка сменяется четырехударной, первая строка строится на звуковом повторе «е», вторая на «а» а далее мы находим обратное расположение:

И у́мер бе́дный раб у но́г
Непобеди́мого влады́ки.

И соотношение строк и расположение звуковых повторов позволяют с наибольшей выразительностью передать все эмоциональные оттенки повествования о судьбе бедного раба, точнее — превращаются в непосредственное выражение во всех сторонах речи того эмоционального состояния, которое вызвала эта судьба у повествователя — лирического героя[1].

Таким образом, у Пушкина каждому переживанию, каждой ситуации отвечает адекватное выражение их в стихе как выразительном комплексе. В этом, на наш взгляд, основы индивидуального своеобразия стиха Пушкина и впервые в русской поэзии осуществленных им принципов реалистической поэзии вообще, хотя стих каждого крупного поэта после Пушкина своеобразен, так как в нем изображались уже иные характеры, иные лирические герои, требовавшие иных форм речевого раскрытия.

Понятно, что своеобразие тех конкретных средств выразительности, которые избираются поэтом для изображения мыслей и переживаний, определяется как амплитудой человеческих переживаний, так и историческими условиями, ее регулирующими. Но каково бы ни было их разнообразие от Пушкина и до Маяковского, в основе его будут лежать общие закономерности, управляющие стихом как сгущенной формой экспрессивной речи, как глубоко содержательным средством художественного изображения. Главное в том, что свое выразительное значение элементы стиха получают от круга переживаний, заключенных в произведении. Итак, в основе своеобразия стихотворной речи лежит сама реальная действительность, отображаемая писателем, его

---

[1] Ряд наблюдений над «Анчаром» см. в работе Д. Д. Благого «Анчар» Пушкина» в «Сборнике, посвященном В. В. Виноградову», 1955.

мысли и чувства, перешедшие в слово, в интонацию, в ритм.

Мы не стремились дать систематическое рассмотрение стихотворного новаторства Пушкина, здесь скорее ставится лишь вопрос о подступах к его изучению.

Поэтому мы оставляем в стороне целый ряд существенных особенностей стиха Пушкина: рифму, строфу и т. п.

Подытоживая наши наблюдения, мы можем сказать, что основное в пушкинском стихе—это его содержательность, глубочайшее подчинение его общему художественному заданию.

Сила, убедительность, жизненность стиха в том, что в нем мы всегда слышим типизированный и в то же время индивидуальный голос изображаемого им характера, а за характером видим жизнь, которая за ним стоит, то есть воспринимаем этот характер в единстве формы и содержания.

В этом смысле Пушкин и в работе над стихом столь же реалистичен, как и во всех остальных сторонах своего творчества. Он стремится найти те интонации, те синтаксические формы, которые отвечают реальным свойствам данного характера в данной ситуации, в которой он находится.

Интонация стиха Пушкина убедительна, реалистична потому, что она жизненно правдива, мы воспринимаем ее потому, что и мы в данных условиях и подобном развитии страсти (говоря словами Лессинга) говорили бы так же. А в этом один из решающих критериев реалистического мастерства. В этом и состоит основа новаторства Пушкина в области стиха, в организации стихотворной речи вообще, что приобретает для нас методологическое значение.

Принципы работы Пушкина над стихом — это в сущности осуществленные конкретизированные законы организации реалистической стихотворной речи. В этом смысле Пушкин завершает многовековой путь развития русского стиха и предопределяет основные черты русского стиха XIX и XX столетий.

ОГЛАВЛЕНИЕ

10р.50к.